

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



DO REGISTO DO NATURAL
À ILUSTRAÇÃO PARA A INFÂNCIA

Sandra Maria Janeiro Marques Caeiro

Trabalho de Projeto

Mestrado em Desenho

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Pedro Saraiva

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Sandra Maria Janeiro Marques Caeiro, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “Do registo do natural à ilustração para a infância”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Sandra Caeiro

Lisboa, 28 de Dezembro de 2017

RESUMO

Acreditando que a ilustração infantil pode ser, também, um meio de passar conhecimento do mundo natural às crianças, e motivados por lembranças da nossa infância, tomámos as fábulas de Jean de La Fontaine (histórias onde os animais têm especial relevo e que têm perdurado no imaginário infantil ao longo das gerações) como mote para este trabalho.

Como nos vários enredos das fábulas há animais que são mais recorrentes do que outros (provavelmente pela sua carga simbólica ser mais *apetecível*) escolhemos, para foco da nossa *investigação*, um dos que tem presença mais constante.

Para a realização deste projeto fizemos uma breve incursão pela história da ilustração, do desenho científico e das fábulas de La Fontaine.

A informação apreendida no estudo teórico ajudou-nos à concretização da vertente prática: a criação de dois *cadernos* (um com os registos de observação do animal em estudo, outro com os desenhos para as ilustrações do mesmo) e de um *livro* de fábulas de La Fontaine ilustrado. As ilustrações deste *livro* composto por cinco fábulas, onde a raposa aparece sempre como um dos protagonistas, resultam do estudo gráfico desenvolvido da morfologia, dos hábitos, dos movimentos, etc desta espécie, de forte cariz realista, que culminou num conjunto de desenhos que retêm em si e ilustram o *essencial*.

Palavras-Chave:

Desenho; Ilustração; Fábulas; Infância; Caderno

ABSTRACT

Trusting that children's illustration can be a means of transferring knowledge about the natural world to children, and motivated by memories of our childhood, we took Jean de La Fontaine's fables (stories in which animals have special importance and that have endured in young people's imagination throughout different generations) as the motto for this work.

At the same time, as certain animals (probably due to a more attractive symbolic charge) are more recurrent than others on the fables' various plots, we decided to focus our *research* on that which has a more constant presence in them.

For the conception of this project we made a brief incursion into the history of illustration, scientific drawing and La Fontaine's fables.

The information apprehended during our theoretical research was then helpful to our practice: the creation of two *sketchbooks* (one with observational sketches of the animal in study, the other with drawings for its illustrations) and one illustrated *book* of La Fontaine's fables. The illustrations of this *book*, comprised of five fables in which the fox always appears as one of the protagonists, are the result of graphical studies of this species' morphology, habits, movements, etc., with a strong realistic aspect, that culminated in a set of drawings illustrating and retaining in themselves the *essential*.

Keywords:

Drawing; Illustration; Fables; Childhood; Sketchbook

Existem bons livros que são apenas para adultos , porque a sua compreensão pressupõe experiências adultas, mas não existem bons livros que são apenas para crianças.

W. H. Auden¹

“E para que serve um livro que não tem imagens ...?” pensou Alice.

Lewis Carrol²

Eu quero que as minhas crianças compreendam o mundo, mas não apenas porque o mundo é um lugar fascinante e a mente humana é curiosa. Quero que o compreendam de modo a se posicionarem para fazer dele um lugar melhor. O conhecimento não é o mesmo do que a moralidade, mas precisamos de o compreender se queremos evitar erros do passado e seguirmos direcções mais produtivas.

Howard Gardner³

¹ HAUGHTON, H. (1998, p. xiii) - Introduction. In L. Carroll, *Alice's adventures in wonderland and through the looking-glass and what Alice found there* (pp. ix-lxvii) *Apud* SOARES, Bárbara Margarida Dias de Almeida Rodrigues - *O Romance da raposa: Uma edição anotada para crianças*. Dissertação de Mestrado em Edição de Texto. Universidade Nova de Lisboa: 2013

² CARROL, Lewis - *Alice no País das Maravilhas*. Publicações Dom Quixote. 2000

³ GARDNER, Howard – in *Intelligence Reframed, Multiple Intelligences for the 21st Century*. New York: Basic Books. 1999. p. 180

AGRADECIMENTOS

Ao longo do processo de concretização deste trabalho de projeto muitos foram os que me ajudaram, com ideias, sugestões, dúvidas e incentivo, a conduzi-lo na forma que aqui se apresenta.

Agradeço à Faculdade de Belas Artes por ter acolhido esta investigação e pelo contributo que dá na formação dos seus alunos.

Agradeço ao coordenador e a todos os professores do mestrado pela partilha e transmissão de conhecimentos que em muito me ajudaram a materializar este projeto.

Agradeço a preciosa ajuda dos meus colegas de mestrado e amigos por terem proporcionado um bom ambiente de trabalho, por terem partilhado experiências e opiniões, em particular à Alice, pelo tempo que perdeu em me apoiar e ajudar em todas as fases, com paciência inesgotável e muito sapiência.

Agradeço à minha família, que de várias formas, foi imprescindível para a realização deste mestrado: aos meus pais por estarem presentes sempre que para tal eram solicitados, ao meu marido por ser meu companheiro, amigo e cúmplice nesta viagem e aos meus dois filhos, Maria e Diogo pelo carinho e entusiasmo dispensados, em particular nos momentos mais difíceis.

Por último, e não menos importante, um grande agradecimento ao meu orientador, o Professor Doutor Pedro Saraiva, pela disponibilidade, interesse, partilha de conhecimento e entrega sem o qual este trabalho não seria o mesmo.

Obrigada a todos!

ÍNDICE

LISTA DE IMAGENS	8
INTRODUÇÃO	12
PARTE I ILUSTRAÇÃO	
1.1 Desenho Ilustração	16
1.2 Desenho Ilustração científica	20
1.3 Ilustração para a infância	42
PARTE II FÁBULAS DE LA FONTAINE	
2.1 A fábula	53
2.2 Jean de La Fontaine e as suas fábulas	55
2.3 O bestiário de La Fontaine	56
2.4 As fábulas interpretadas por alguns ilustradores e artistas paradigmáticos ...	59
PARTE III CADERNOS DE DESENHO	
<i>Do registo do natural à ilustração para a Infância</i>	
3.1 Identificação de espécie a desenhar	72
3.2 Metodologia – Processo de trabalho	72
3.3 Materiais e técnicas utilizadas	75
3.4 A Raposa	76
CONCLUSÃO	79
BIBLIOGRAFIA	83

LISTA DE IMAGENS

Figuras 1 – Leonardo Da Vinci. <i>Estudo de Cavalo</i> , 25 x 18,7 cm, 1490	22
Figuras 2 – Leonardo Da Vinci. <i>Estudos das Proporções da Perna Anterior do Cavalo</i> , 25 x 18,7 cm, c. 1495-90.....	22
Figuras 3 – Leonardo Da Vinci. Pormenor de <i>Dois Cavaleiros em luta com um Dragão e Estudos de Cavalos</i> , 19 x 11,9 cm, sem data	22
Figuras 4 – Leonardo Da Vinci. <i>Estudos de Proporções do Cavalo</i> , 22,1 x 10 cm, c. 1481/82	22
Figuras 5 – Albrecht Dürer. <i>Lebre jovem</i> , aguarela e guache sobre papel, 25,1 x 22,6 cm, 1502 ...	22
Figuras 6 – Albrecht Dürer. <i>Asa de rola azul</i> , 1512	22
Figuras 7 – Albrecht Dürer. <i>Cabeça de uma morsa</i> , 20,6 x 31,5, 1521	22
Figuras 8 – Albrecht Dürer. <i>Nu feminino</i> , sem data. Desenho a tinta, 29 x 18.8 cm	23
Figuras 9 – Albrecht Dürer. <i>Mulheres no banho</i> , 1496	23
Figuras 10 – Albrecht Dürer. <i>As mãos de Cristo com doze anos</i> , 1506	23
Figuras 11 – Albrecht Dürer. Estudo da mão esquerda no <i>Human Proportions</i> e <i>Estudo de Três Mãos</i> , desenho a tinta, 27 x 18 cm. 1494	23
Figuras 12 – Leonardo da Vinci. <i>Análise Anatômica dos Movimentos do Ombro e Pescoço</i> , 29,2 x 19,8 cm, 1509-10.	24
Figuras 13 – Leonardo da Vinci. <i>Estudos do Feto no Útero e da Estrutura e Tamanho dos Órgãos Genitais Femininos</i> , 30,4 x 21,3 cm, c. 1510	24
Figuras 14 – Leonardo da Vinci. <i>As Proporções do Corpo Humano (segundo Vitruvius)</i> , 34,4 x 24,5 cm, c. 1490	24
Figuras 15 – Leonardo da Vinci. <i>Estudo da Cabeça de Dois Soldados</i> , 1503/04	24
Figuras 16 – <i>Quarta Musculo</i> em <i>De Humani Corporis Fabrica</i> , pág. 225. Xilogravura (técnica muito usada nos séculos XV e XVI)	25
Figuras 17 – <i>Undecima Musculo</i> em <i>De Humani Corporis Fabrica</i> , pág. 240. Xilogravura (técnica muito usada nos séculos XV e XVI)	25
Figuras 18 – <i>Segunda Musculo</i> em <i>De Humani Corporis Fabrica</i> , pág. 214. Xilogravura (técnica muito usada nos séculos XV e XVI)	25
Figuras 19 – Francisco de Holanda - <i>Auto-Retrato</i> (f.º 89 r)	27
Figuras 20 – Francisco de Holanda - <i>Ressurreição de Cristo</i> (f.º 52)	27
Figuras 21 – Francisco de Holanda - Desenhos do seu álbum <i>De aetatibus mundi imagines</i> , de 1545-1573	27
Figuras 22, 23 e 24 – Jean-Antoine Houton. <i>L'Écorché</i> , 1767	28
Figura 25 – Joaquim Machado de Castro. <i>Hércules Farnese</i> , Livro de Estátuas C, fl. 15v, D.E. 1152, Museu de Arte Antiga	28
Figura 26 – Joaquim Machado de Castro. <i>Esfoldado</i> , Livro de Estátuas C, fl. 84, D.E.1152 (porm.)	28

Figura 27 – Joaquim Machado de Castro. <i>Apolo do Belvedere</i> , Livro de Estátuas C, Fl. 12v, D.E. 1152, Museu Nacional de Arte Antiga	28
Figura 28 – Cyrillo Volkmar Machado. In <i>Tratado de Architectura & Pintura</i> - Cirilo Wolkmar Machado, p. 319	29
Figura 29 – Cyrillo Volkmar Machado. In <i>Tratado de Architectura & Pintura</i> - Cirilo Wolkmar Machado, p. 321	29
Figura 30 – Cyrillo Volkmar Machado. In <i>Tratado de Architectura & Pintura</i> - Cirilo Wolkmar Machado, p. 323	29
Figura 31 – Albrecht Durer. Xilogravura de um rinoceronte indiano (<i>Rhinocerus unicornis</i>), feita com base num relato de um português que o viu desembarcar em Lisboa, 1515	30
Figura 32 – Conde de Buffon	32
Figura 33 – Carl Von Linneus	32
Figura 34 – Jean-Baptiste Antoine de Monet Chevalier de Lamarck	32
Figuras 35 – De Sève. <i>Vignette du tome X</i> , 1763	33
Figura 36 – De Sève. <i>A raposa</i> , desenho, 1756	34
Figuras 37 – De Sève. <i>Lobo</i> , desenho, 1754	34
Figuras 38 – De Sève. <i>Leão</i> , desenho, 1754	34
Figuras 39 – De Sève. <i>Le Coaita</i> , desenho, 1756	34
Figuras 40 – De Sève. <i>Coelho</i> , desenho, 1755	35
Figuras 41 – De Sève. <i>Ouriço</i> , desenho, 1752	35
Figuras 42 – De Sève. <i>Bode</i> , desenho, 1753	35
Figuras 43 – Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, 1792	37
Figuras 44 – Viagem Filosófica de Manoel Galvão da Silva	37
Figura 45 – <i>Guaraxaim</i> , desenho a aguarela sobre papel, não assinado, pertencente ao espólio da viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira ao Brasil (1783-1792). Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Manuscritos, Rio de Janeiro, Brasil	38
Figura 46 – Manoel Tavares da Fonseca. <i>Viagem Filosófica</i> , pormenor de desenho a aguarela retirado de <i>Riscos de alguns Mammaes, Aves e Vermes do Real Museo de Nossa Senhora da Ajuda</i>	39
Figuras 47 – José Joaquim Freire. <i>Periquito das Jerry do Rio Branco</i> , desenho a aguarela. Espólio da viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira ao Brasil.	40
Figuras 48 – José Joaquim Freire. <i>Tucano-de-peito-branco de Monforte sobre um cajueiro</i> , desenho a aguarela. Espólio da viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira ao Brasil.	40
Figuras 49 – Desenho a aguarela. Espólio da viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira ao Brasil.	40
Figuras 50 – Desenho a aguarela. Espólio da viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira ao Brasil.	40
Figuras 51 – Pintura rupestre de Foz Côa. Gravura em xisto, 22 000-10 000 a.c.	44
Figuras 52 – <i>Animais comportando-se como humanos</i> , 1150 a.c. Desenho sobre papiro	

– Museu Britânico, Londres	44
Figuras 53 - <i>Adoração do Cordeiro</i> , iluminura do Apocalipse de Lorvão, 1189	44
Figuras 54 – John Amos Comenius	45
Figuras 55 – John Amos Comenius. <i>Orbis Sensualium Pictus</i> , 1658	45
Figuras 56 – Charles Perrault. Contos da <i>Mamã Gansa</i> , 1697	45
Figura 57 – William Blake. <i>Songs of Innocense</i> , no <i>Illuminated Book</i> , 1789	46
Figuras 58 e 59 – Edward Lear. <i>A Book of Nonsense</i> , 1846	47
Figuras 60 e 61 – Jonh Newbery. <i>A Little Pretty Pocket-Book</i>	47
Figuras 62 – John Tenniel. <i>Alice no Pais das Maravilhas</i> , 1863	49
Figuras 63 – Richard Doyle. <i>Fairyland</i> , 1870	49
Figuras 64 – Condessa de Ségur. <i>As Meninas Exemplares</i> , 1857	49
Figuras 65 e 66 – Walter Crane. <i>The Frog Prince</i> , 1874	50
Figuras 67 e 68 – Kate Greenaway. Imagens de <i>Under the Window</i> , 1878	50
Figuras 69, 70 e 71 – Beatrix Potter. Imagens de <i>The Peter Rabbit</i> , 1902	51
Figura 72 – Jean de La Fontaine	55
Figura 73 – François Chauveau. <i>A Raposa e o Galo</i> em Fábulas de La Fontaine, 1668	56
Figura 74 – François Chauveau. <i>A Raposa e o Bode</i> em Fábulas de La Fontaine, 1668	56
Figura 75 – François Chauveau. <i>Os Dois Burros</i> em Fábulas de La Fontaine, 1668	56
Figuras 76 – Jean-Baptiste Oudry. <i>A Raposa e a Cegonha</i> , óleo sobre tela, 120 x 78 cm, 1747, Museu do Palácio de Versalhes	58
Figuras 77 – <i>A Raposa e as uvas</i> . Jarra de faiança do fim do séc. XVIII (Château-Thierry)	60
Figuras 78 – Poltrona do conjunto <i>Sofá e seis poltronas para a rainha</i> . Estampadas por Claude-Louis Burgat (1717-1782), mestre de Paris em 1744, esculpidas em faia natural. Os assentos e costas são forrados de tapeçarias de Beauvais com a temática das fábulas de La Fontaine	60
Figuras 79 – François Chauveau. <i>A Raposa e a Cegonha</i> , 1668	60
Figuras 80 – François Chauveau. <i>A Raposa e as Uvas</i> , 1668	60
Figuras 81 – François Chauveau. <i>O Corvo e a Raposa</i> , 1668	60
Figuras 82 – Jean-Baptiste Oudry. <i>A Raposa as Uvas</i> em Fábulas de La Fontaine, 1755	61
Figuras 83 – Jean-Baptiste Oudry. <i>A Raposa e a Cegonha</i> em Fábulas de La Fontaine, 1755	61
Figuras 84 – Jean-Baptiste Oudry. <i>Os animais doentes com Peste</i> em Fábulas de La Fontaine, 1755	61
Figuras 85 – Jean-Baptiste Oudry. <i>Os dois pombos</i> em Fábulas de La Fontaine, 1755	61
Figuras 86 – Policardo de Oliveira Bernardes. Painéis de azulejo do Mosteiro de S. Vicente de Fora, <i>O Galo e a Raposa</i>	62
Figuras 87 – Policardo de Oliveira Bernardes. Painéis de azulejo do Mosteiro de S. Vicente de Fora, <i>A Raposa e o Bode</i>	62
Figuras 88 – Jean-Ignace-Isidore Grandville. <i>A Cegonha e a Raposa</i>	63
Figuras 89 – Jean-Ignace-Isidore Grandville. <i>A Raposa e o Corvo</i>	63

Figuras 90 – Jean-Ignace-Isidore Grandville. <i>A Raposa, o Ouriço e as Moscas</i>	63
Figuras 91 e 92 – Rafael Bordalo Pinheiro. Painéis de azulejo na fachada e interior da Tabacaria Mónaco.	64
Figuras 93 – Gustave Doré. <i>A Raposa e a Cegonha</i>	65
Figuras 94 – Gustave Doré. <i>O Galo e a Raposa</i>	65
Figuras 95 – Marc Chagall. <i>A Raposa e as Galinhas da Índia</i>	65
Figuras 96 – Marc Chagall. <i>A Raposa e as Uvas</i>	65
Figuras 97 – Marc Chagall. <i>O Galo e a Raposa</i>	65
Figuras 98 – Alexander Calder. Ilustração da capa do livro <i>Fábulas selecionadas La Fontaine</i> ...	66
Figuras 99 – Alexander Calder. <i>A rã e o Rato</i>	66
Figuras 100 – Alexander Calder. <i>O Coelho e a Perdiz</i>	66
Figuras 101 – Henrique O’Neil. <i>Fabulário</i> , 1885	66
Figuras 102 – <i>Fabulista da Mocidade</i> publicado em 1837 pela Livraria Portuguesa	66
Figuras 103 – Julião Machado. <i>O Corvo e a Raposa</i> , Fábulas do Bocage	67
Figuras 104 – Julião Machado. <i>Os dois Burros e o Mono</i> , Fábulas do Bocage	67
Figuras 105 – Julião Machado. <i>O Leão velho</i> , Fábulas do Bocage	67
Figuras 106 – Julião Machado. <i>O Leão vencido pelo Homem</i> , Fábulas do Bocage	67
Figuras 107 – Ilustrações de Raul Lino. <i>Animais nossos amigos</i> , de Afonso Lopes Vieira, 1911	68
Figuras 108 – Ilustrações de Benjamin Rabier. <i>Romance da Raposa</i> , de Aquilino Ribeiro, 1922	68
Figuras 109 – Miguel Torga. <i>Bichos</i> , 1940	68
Figuras 110 – Paula Rego. <i>O macaco vermelho bate na mulher</i> . Acrílico sobre papel. 65x105 cm, 1981 ...	69
Figuras 111 – Paula Rego. Série <i>A menina e o cão</i> , 1986	69
Figuras 112 – Paula Rego. <i>Menina a barbear um cão</i> . Acrílico sobre papel. 111x75 cm, 1986	69
Figuras 113 – Júlio Pomar. <i>4 Tigres</i> . Litografia com colagens sobre papel. 68x49,5 cm, 1994	70
Figuras 114 – Júlio Pomar. <i>Tigres II</i> . 53x76 cm	70
Figuras 115 – Júlio Pomar. Série <i>O Corvo</i> . Serigrafia. 40x32 cm, 1985	70
Figuras 116 – Júlio Pomar. <i>Chimpazé au Magnum</i> . Serigrafia. 76x56 cm	70
Figuras 117 e 118 – Júlio Resende. Painéis de azulejo na Estação Metropolitana de Sete Rios, 1995	71
Figuras 119 – Pormenor de esboços rápidos da raposa. Grafite sobre papel de formato A4 e A5	73
Figuras 120 – Desenho de pormenor do focinho da raposa. Grafite sobre papel. 29,7x21 cm	74
Figuras 121 – Desenho da raposa. Grafite sobre papel. 21x20 cm.....	74
Figuras 122 – Desenho da raposa. Lápis de cor sobre papel. 30,4x30,4 cm	74
Figuras 123 – Ilustração da raposa para as Fábulas. Caneta preta sobre papel. 21x14,85 cm	75
Figuras 124 – Ilustração da raposa para as Fábulas. Caneta preta sobre papel. 14,85x21 cm	75
Figuras 125 – Foto de raposa (<i>Vulpes vulpes</i>)	76

INTRODUÇÃO

O presente projeto de trabalho, dissertação de Mestrado, intitulado *Do desenho do natural à ilustração para a Infância*, é de natureza teórico-prática, e está inserido no Mestrado de Desenho da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Pretende ser uma realização prática, complementada por uma reflexão teórica, sobre o processo de criação para ilustração infantil. Tivemos como ponto de partida o desenho do natural, onde a observação e investigação do real foram elementos fundamentais para o seu desenvolvimento.

Através de sucessivos estudos, onde os desenhos resultantes, como referimos, da observação da natureza, foram do registo rápido e espontâneo a outros de maior rigor e exatidão, com a intenção de *traduzir o natural* num desenho que sintetizasse, exprimisse e salientasse aquilo que é mais característico, para transmitir conhecimento e motivação à criança.

O tema deste projeto, surgiu pelo interesse e também pelo gosto pessoal pelas áreas em foco: a ilustração para a infância e o desenho.

Na qualidade de mãe e educadora entendemos que a ilustração para a infância tem um papel que ultrapassa o seu sentido lúdico. Consideramos ser uma *ferramenta* que nos auxilia a transmitir conhecimentos gerais, valores éticos, despertar curiosidade, sensibilizar para conhecimentos sobre a vida natural a crianças que conhecem pouco do que se passa para além do seu *mundo quotidiano* - a casa, o jardim público, a escola.

A ilustração, para a infância, pode ser um excelente meio para melhorar a percepção, estimular e aumentar a criatividade, imaginação e capacidade de observação. Atualmente a ilustração para a infância multiplica-se em infinitas possibilidades, onde a imagem pode ser complexa, requintada, com exploração de diferentes materiais e técnicas que, podem ir do mais *real* ao mais *abstrato*, do mais complexo ao mais

simplificado, com diversos conceitos culturais, sempre com a finalidade de atrair, cativar e comunicar com cada criança em qualquer território geográfico e linguístico.

Tendo nós como objetivo, deste trabalho de projeto, dar a conhecer um percurso para ilustrar textos literários não científicos para a infância, onde o processo criativo assenta num estudo do desenho, e que tem como intenção final, ser o veículo de passagem de conhecimento do mundo natural, pretende-se, pois, cativar o olhar da criança e incentivar a curiosidade pelo meio ambiente que a envolve, dar-lhe um meio que permita que (re)conheça a natureza.

O poeta e autor francês de diversas fábulas Jean de la Fontaine (1621-1695), descreve no prefácio das suas *Fábulas*, que a intenção para além de transmitir uma moral com as palavras, era proporcionar conhecimento morfológico de cada animal e revelar a convivência animal/animal e animal/homem.

Pretendemos que, quer a natureza (em especial os animais) quer a ilustração de fábulas possam suscitar fortes relações de empatia e proximidade à infância, considerando serem os motes perfeitos para este desafio.

Para tal, na componente prática, escolhemos um conjunto de fábulas de Jean de la Fontaine que em comum tem o mesmo animal como protagonista, a raposa (*Vulpes vulpes*). Assim podemos ter esta espécie em várias situações (fábulas) permitindo uma maior exploração gráfica da sua morfologia, costumes, hábitos, etc.

O projeto de trabalho desta dissertação está organizado em três partes, nas quais estão presentes as bases teóricas que sustentam e conduzem à componente prática do mesmo, e que inserimos na parte final.

Na primeira parte da componente teórica, e sendo este um Mestrado de Desenho, iniciámos esta dissertação fazendo uma sucinta introdução ao desenho, base de todas as artes visuais nomeadamente da ilustração. Seguidamente, e como partimos da observação da natureza para apreendermos a forma e *traduzi-la* em desenho,

considerámos importante situar, no tempo, o surgimento do desenho/ilustração científica, indagar as circunstâncias que levaram à sua origem e contribuíram para o seu desenvolvimento. Neste ponto, demos particular atenção às *Viagens Filosóficas* e ao início do desenho de Anatomia, dois exemplos, no nosso país, que muito contribuíram para o avanço da ilustração científica.

Por fim, no último capítulo desta primeira parte, abordámos o livro ilustrado para a infância, de forma a dar uma breve ideia da sua história, dando relevo a alguns exemplos de livros ilustrados, fábulas ou não, tendo animais como personagens, principalmente a raposa.

A segunda parte leva-nos por uma viagem pelo mundo das fábulas, em particular, pelas de La Fontaine. Da sua origem a alguns exemplos de diferentes artistas que as ilustraram e as utilizaram nas suas obras de variadas formas, dando mais relevo a autores portugueses, devido há vasta quantidade existente, pretendeu-se dar uma ideia desta literatura que não sendo, na sua génese, vocacionada para a infância tem sido sucessivamente recriada, ao longo do tempo. Se pelo seu carácter de moral e ensinamento ou, se pelos seus enredos serem protagonizados por animais, seres que do ponto de vista comportamental, sentimental e até emocional estão próximos da criança, esta literatura tem permitido, e continua a permitir, aos autores recriar situações com que o leitor se pode facilmente retratar.

Finalmente, na terceira parte é apresentado o *caderno de desenhos* do estudo fisiológico, comportamental, de postura, hábitos, etc. da raposa. Nele estão os registos gráficos, desde os de cariz mais próximos de registos de carácter científico até às ilustrações para a infância, das diferentes fábulas escolhidas, bem como todas as pesquisas, definições e informações teóricas e técnicas pertinentes para a execução dos mesmos.

Para a realização deste estudo e como método de pesquisa, utilizámos como instrumento de trabalho, a leitura de registos bibliográficos, nomeadamente na biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e na biblioteca de

Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Ainda em termos bibliográficos foi também efectuada a leitura de catálogos de obras de artistas referidos no presente trabalho assim como procedemos à tradução livre de algumas obras em língua inglesa, francesa e espanhola. Houve também a necessidade de acedermos a informação disponível na internet, quer pelo facto de ser mais rápida a sua consulta quer por ser o único meio onde essa informação estava disponível.

PARTE I

ILUSTRAÇÃO

1.1 Desenho | Ilustração

A arte de desenhar acompanhou o homem durante todo o seu desenvolvimento fazendo parte da sua história. As pinturas rupestres, os primeiros traços conhecidos, procuraram a representação da realidade mais próxima e imediata. Mas dessa altura até hoje um longo e complexo caminho foi percorrido no desenho, recriando-se e inventando-se realidades.

Júlio Resende (1917-2011), a propósito do desenho, escreveu que ... *o acto de desenhar, vital como é, sempre se verificará enquanto o homem existir, por princípios, necessidades ou razões que inalteráveis serão pelos tempos fora.*⁴

Através de linhas e manchas representamos as formas e espaços do mundo que nos envolvem. Os nossos olhos fazem o seu registo que imediatamente se *traduzem*, no nosso cérebro, como representações.

*A função do sistema visual é o de processar a informação, o cérebro constrói a percepção com a nossa memória, o nosso saber, a nossa experiência.*⁵

Nesse processo há uma *identificação* com algo que conhecemos e, como refere Ana Leonor M. Madeira Rodrigues, o sentido do conceito de identificação que importa para o desenho é o do *reconhecimento*, pois o êxito dessa representação é tanto maior quanto maior for a identificação que posteriormente um outro observador faça do que se representa.⁶

⁴ *O Lugar do Desenho – Júlio Resende* – Fundação Júlio Resende, edição organizada pela Fundação Júlio Resende em exclusivo pelo BPI – Banco Português de Investimento e Banco Fonseca & Burnay (não tendo sido objecto de distribuição comercial), Novembro de 1993

⁵ BISMARCK, Mário, *Apud* RODRIGUES, Luís Filipe S. P - *Desenho, criação e consciência*. Bond. 2010. p. 376

⁶ RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira - *O que é Desenho*. Quimera. 2003. p. 27

*Como defendeu Arnheim, ver liga-nos com a necessidade de conhecer (...). Ao desenhar investigamos as formas e as estruturas das coisas, para lá das aparências, para lá das superfícies; damos conta tanto do visível como do invisível.*⁷

*Sendo o desenho o primeiro registo da nossa capacidade inventiva, cabe-lhe ser a forma de expressão que melhor sintetiza a nossa relação com o mundo.*⁸

O desenho não é, ou não deveria ser, uma actividade passiva. Quando desenhamos, as marcas que fazemos não descrevem somente a forma ou o contorno do que observamos, mas também expressam os aspectos que mais nos interessam ou que despertam a nossa curiosidade. Não é, como afirma Ernst Gombrich (1909-2001)⁹, *um olhar inocente (...) não funciona como um instrumento isolado e independente, mas como um membro diligente de um organismo complexo e caprichoso. Não só o modo como vê, mas também o que vê é regulado pela necessidade e pelo preconceito. Selecciona, rejeita, organiza, discrimina, associa, classifica, analisa, constrói.*

Gombrich, em particular, mostra que a maneira como vemos e representamos graficamente depende e varia da experiência, prática, interesses e atitudes.

O poder evocativo de uma imagem não é, então, o mesmo para todos, em linha de conta está o grau cultural, estão experiências e contextos próprios a cada pessoa que o receberá de forma diferente.

O escultor Lagoa Henriques (1923-2009)¹⁰ considera *o desenho como base de todas as Artes Visuais.*

Se toda a arte visual é a produção de imagens, quando estas imagens são usadas para comunicar uma informação concreta, a arte geralmente chama-se ilustração.¹¹

Ilustrar vem do latim *illustrare*, e pode traduzir-se em *lançar luz ou brilho, ou tornar*

⁷ REGO, Domingos - in Saber Desenhar uma Flor, Ciclo de conferências “Desenhar, saber Desenhar”, FBAUL, Lisboa: 2011, p. 111

⁸ SARAIVA, Pedro, Desenho - in Acerca de um Gabinete. Aparecer e Desaparecer do Desenho, Ciclo de conferências “Desenhar, saber Desenhar”, FBAUL, Lisboa: 2011, p. 95

⁹ GOODMAN, Nelson - Linguagens da Arte. Lisboa: Gradiva. 2006. p. 39

¹⁰ RODRIGUES, Luís Filipe S. P - *Desenho, criação e consciência*. Bond. 2010. p. 323

¹¹ DALLEY, Terence – *Ilustración y Diseño*. 1ª Edition. Madrid: Hermann Blume Ediciones. 1981. p. 10

*algo mais evidente e claro.*¹²

A arte da ilustração é, tradicionalmente, definida como algo que tem a função de elucidar ou decorar as informações textuais. Citando Ana Leonor M. Madeira Rodrigues, *no caso dos desenhos de ilustração, uma tipologia que acompanha desde longe o desenhar, encontramos uma relação dialogante entre o texto ou uma ideia que se expõe e uma imagem ou imagens que o acompanham.*¹³

Assim, a diferença entre desenho e ilustração é que, enquanto o primeiro pode ser considerado um ato instintivo, surgido da necessidade expressiva do autor, o segundo é, essencialmente, uma forma exata de comunicação e obrigatoriamente transmite alguma ideia ou conceito. Uma ilustração comunica com as pessoas; um desenho, não necessariamente da mesma maneira.

Actualmente, a ilustração está a ter grande relevo, pois, em muitos contextos, a imagem *vale por mil palavras*. A ilustração passou a ser uma actividade que alia a expressão artística à informação, e que transcende a função puramente ornamental para se converter em informação não escrita que facilita a compreensão da mensagem, dá uma mensagem paralela ou, nalguns casos, substitui mesmo o texto.

Ilustrar é, pois, associar uma imagem a uma ideia ou a um texto. Neste último caso, a ilustração possuidora de uma narrativa plástica própria, torna-se necessariamente uma visão, uma interpretação e uma explicação do texto literário que permite ao receptor ultrapassar uma leitura linear e desenvolver o seu próprio imaginário em torno do que está a ler.

Para além de ornar ou elucidar o texto ela pode ainda assumir diferentes funções, dialogando com a linguagem verbal e apresentando diferentes possibilidades de leitura do mesmo texto. Ela pode ser: representativa, quando a imagem imita o aspeto do objeto a que se refere; descritiva, quando detalha a aparência do objeto em questão; narrativa, quando descreve a ação ou transformação a que é sujeito; simbólica, quando remete para outros significados; expressiva, quando traduz emoções e sentimentos; estética, quando manifesta a importância visual da mensagem; lúdica, quando se direcciona para o jogo; conotativa, quando se orienta para o destinatário, procurando

¹² Dicionário de Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora. 2004

¹³ RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira - *O que é Desenho*. Quimera. 2003. p. 111

influenciá-lo; metalinguística, quando se dirige à linguagem visual; fática, quando valoriza o seu papel, e de pontuação, quando está orientada para o texto onde se insere.¹⁴

A relação entre o texto e a imagem estabelece-se na interpretação que o ilustrador cria para a história, as questões que coloca: *Como vou comunicar? O que quero transmitir? O que é essencial e o que poderei e deverei omitir?* E aí o artista revela a sua criatividade, cultura, técnica, a sua visão do mundo oferecendo ao leitor a riqueza do seu imaginário.

Para um ilustrador a criação de imagens constitui um meio de comunicação e não um fim em si mesmo. Esta característica é essencial para estimular a fantasia do leitor, clarificar o conteúdo literário tornando-o mais acessível, contribuir para criar (recriar) a atmosfera do texto, acentuar os aspectos recreativos e permitir uma síntese de parte do conteúdo.

Hoje vivemos na era do global, temos acesso ao que se faz por todo mundo, consequentemente também ao mundo dos livros ilustrados, que são um meio privilegiado de introdução e divulgação de novas culturas. Citando a ilustradora checa Kveta Pacovská (1928-)¹⁵: - *Um livro é a primeira galeria de arte que uma criança visita.*

Podemos, então, afirmar que um livro ilustrado dotado de imagens de acentuado valor estético, pode assumir um contributo importante para a Educação Visual; e se a esse valor estético ainda se juntar informação de carácter didático, promovemos não só uma experiência estética mas também conhecimento e consolidação de saberes.

¹⁴ CASTRO, Elisa - *Literatura Infantil e Ilustração: Imagens que falam*. Dissertação de Mestrado. Braga: Universidade do Minho. 2005. p. 30

¹⁵ Nasceu na cidade checa de Praga, onde reside actualmente. Cria livros para crianças desde os anos 50.

1.2 Desenho | Ilustração científica

*No fundo, todas as espécies da Natureza são reconhecidas nas formas que as distinguem e pelo comportamento que as vitalizam, através de uma espécie de desenho*¹⁶

Considera-se que a ilustração científica teve o seu início a partir do Renascimento, entre os séculos XIV e XVI. Nesta altura, um conjunto de mudanças, resultado de uma nova consciência do mundo e do homem que se assumiu como centro deste, desencadearam e motivaram alterações substanciais na sociedade e cultura de então, nomeadamente na política, na religião, na literatura e na arte.

Com origem em Itália, as novas realizações artísticas do Renascimento, foram-se propagando por toda a Europa.

Os artistas em vez de procurarem uma noção abstracta de beleza, passaram a inspirar-se na natureza, baseando-se na sua observação direta, com a finalidade de conferir à imagem uma aparência precisa, fiel e realista.

Fizeram-no através do desenho que, no Renascimento, ganhou autonomia ao ser reivindicada a sua nobreza e a de quem o executava, bem como a importância do seu conhecimento.¹⁷

As perspectivas intelectuais do artista modificaram-se, pois, no convívio com poetas e letrados, tornou-se mais *culto* e até *capaz*¹⁸ de escrever tratados teóricos. Deixou de ser um simples artesão e passou a ter uma visão pessoal e, embora a passagem de conhecimento ainda tivesse por base a oficina, esta tornou-se um *laboratório* de investigação nas áreas mais diversas.¹⁹

Nesta altura, havia uma diluição nas fronteiras das diferentes áreas do conhecimento, da

¹⁶ RESENDE, Júlio – *O Lugar do Desenho*. Fundação Júlio Resende, 1993

¹⁷ RIBEIRO, Rogério – *O Desejo do Desenho* – Centro de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Almada, 1995

¹⁸ JANSON, H. W. – *História da Arte . O Proto-renascimento em Itália*. Fundação Calouste Gulbekian, 1989, p. 393

¹⁹ CALADO, Margarida – *Desenhar o corpo. Uma metodologia de ensino constante na arte ocidental*. Representações do corpo na ciência e na arte. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Fim de Século, 2012, p. 114

ciência e da arte. Consequentemente estas áreas tornaram-se mais próximas.²⁰

O *nascimento* da perspectiva, com a demonstração de Filippo Brunelleschi (1377-1446), considerado um dos contributos mais importantes do Renascimento, é exemplo disso mesmo.

Os gregos com o seu trabalho artístico, a regularidade de formas e volumes, contornos e linhas rectas ou curvas, iniciaram uma abordagem geométrica, começaram a pensar em termos matemáticos. Assim, a arte desempenhou o seu papel na origem da geometria. E isso foi, segundo Hubert Damisch (1928)²¹ *renovado* durante a Renascença, com *descoberta* da perspectiva.²²

Esta traz para o desenho um método que lhe permite representar numa superfície plana a profundidade visível no espaço real. Os objectos são reproduzidos numa sucessão graficamente relacionada, criando um discurso visual no qual estão patentes as diferenças de profundidade, grandeza, distância, posição, iluminação, etc,²³

No entanto, para Damisch, a perspectiva não foi projectada como técnica para imitar ou representar a visão humana mas foi inventada enquanto meio de apresentar o campo visual.

Tanto a perspectiva como o carácter realista dos desenhos definiram um novo modo de representar o mundo.

Leonardo da Vinci (1452-1519) e Albrecht Dürer (1471-1528) são exemplos onde esta tendência encontrou o seu auge.

Para Leonardo da Vinci, ao artista não bastava conhecer as regras da perspectiva, mas todas as leis da Natureza, sendo os olhos o instrumento perfeito para adquirir tal conhecimento.²⁴ Foi exaustivo nos estudos que desenvolveu. Fez muitas dissecações, desenhou-as e anotou-as. É possível que as suas ilustrações se destinassem a ser publicadas mas tal não aconteceu. No entanto, embora a sua obra permanecesse

²⁰ O desenho poderia ser utilizado para demonstrar uma invenção científica.

²¹ Professor de História e Teoria da Arte na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Publicou, entre outras obras fundamentais, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture* (Paris: Seuil, 1972) e *L'origine de la perspective* (Paris: Flammarion, 1987).

²² Retirado de PDF do site: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117618> (06-01-2017)

²³ RIBEIRO, Rogério – *O Desejo do Desenho* – Centro de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Almada, 1995

²⁴ JANSON, H. W. – *História da Arte*, 449

manuscrita,²⁵ deixou um enorme espólio gráfico.(figs. 1, 2, 3 e 4).



Figuras 1, 2, 3 e 4 - Leonardo Da Vinci. *Estudo das Proporções do Cavalo*

Albrecht Dürer tendo nascido em Nuremberga, atraído pela arte italiana desde jovem, quando regressou à sua terra natal, depois da sua estadia em Veneza, vinha com uma nova concepção do mundo e do lugar que nele cabia ao artista. Partilhava o mesmo interesse pela ciência e pela razão, utilizava o desenho como ferramenta de experiência com a qual desenvolvia ideias para as suas obras. Também por influência da arte italiana, Dürer fez um estudo mais naturalista dos animais.²⁶ (figs. 5, 6 e 7).



Figuras 5, 6 e 7 - Albrecht Dürer. *Lebre jovem* (1502), *Asa de rola azul* (1512), *Cabeça de uma morsa* (1521)

Como já atrás foi referido, o homem do Renascimento assumiu-se como *centro do mundo*, um *novo homem* que procurou entender o seu próprio corpo. Serviu-se do desenho o qual investiu no papel revelador do corpo humano, das suas partes e das

²⁵ CALADO, Margarida – *Desenhar o corpo. Uma metodologia de ensino constante na arte ocidental*. Representações do corpo na ciência e na arte. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Fim de Século, 2012, 115

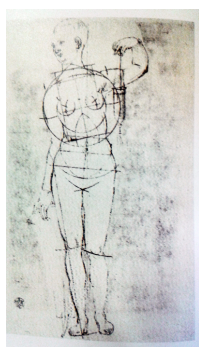
²⁶ PIJOAN, J. - *História da Arte*, Vol.6. Alfa, 294

relações entre elas.²⁷

Esse estudo do corpo, das proporções e anatomia, realizado através do desenho, despertou o interesse dos primeiros tratadistas desta época, como Leon Batista Alberti (1404-1472) e Leonardo Da Vinci, que o consideravam princípio fundamental para a formação de qualquer artista.²⁸

O modelo humano foi, então, exaustivamente estudado quer através do sistema de medidas fundamentais do corpo quer através do registo de expressões, gestos e emoções.

Dürer nos estudos que desenvolveu deu grande enfoque às medidas do corpo e da face humanas, tendo como objetivo a procura do conceito de beleza. Paralelamente à sua atividade artística e ao interesse pelos problemas religiosos, investigou para obter as proporções ideais do corpo humano, procurando encontrar as leis para a execução de formas perfeitas (figs. 8, 9, 10 e 11). Essa pesquisa permitiu-lhe desenvolver a *Teoria das Proporções* do corpo humano editado em 1528. Aqui desenvolveu um sistema a que pretendeu dar bases científicas, onde está patente a passagem de um conceito único de beleza ideal à *teoria da variedade na perfeição*.²⁹ A grande exatidão e complexidade da sua pesquisa ultrapassaram os limites da utilidade artística.³⁰



Figuras 8, 9, 10 e 11 - Albrecht Dürer. *Nu feminino* (sem data), *Mulheres no banho* (1496), *As mãos de Cristo com doze anos* (1506), Estudo da mão esquerda no *Human Proportions*

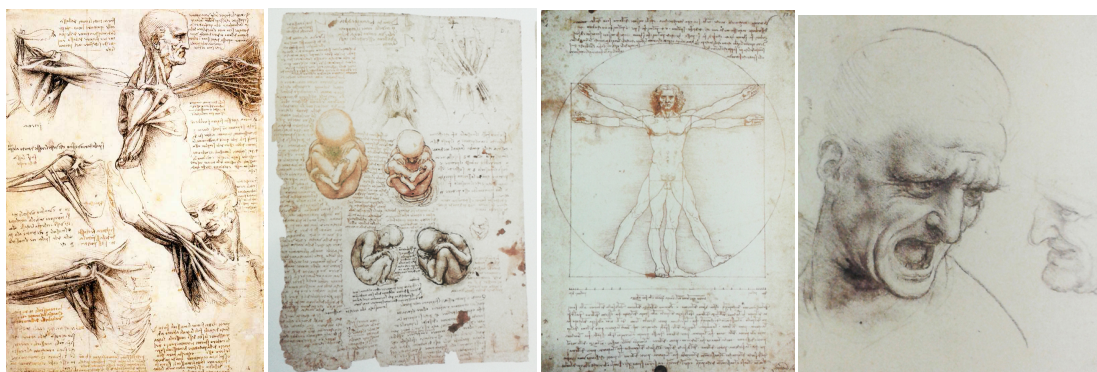
²⁷ RIBEIRO, Rogério – *O Desejo do Desenho* - Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Almada, 1995

²⁸ FÁRIA, Alberto – *O Estudo da Anatomia na Coleção de desenho Antigo da FBAUL*. Representações do corpo na ciência e na arte. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Fim de Século, 2012, 126

²⁹ PIJOAN, j. - *História da Arte*. Vol.6. Alfa, 294

³⁰ RITTO, Isabel – *Albrecht Dürer: um pioneiro da antropometria*. Representações do corpo na ciência e na arte. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Fim de Século, 2012, 107

Leonardo da Vinci *quando desenhava fragmentos do corpo humano, representava-os como um mecanismo e cada parte, em tensão ou em compressão, era representada de uma forma muito distinta e clara.*³¹ Os desenhos eram de um enorme rigor, realismo e demonstravam uma correta leitura das estruturas anatómicas reproduzidas. Desenhava captando sobretudo o detalhe, o que era diferente, o que o tornava em algo único. Destes estudos extraía considerações para os seus projectos em que aplicava criativamente o que tinha compreendido com o estudo da *realidade*. (figs. 12, 13, 14 e 15)



Figuras 12, 13, 14 e 15 - Leonardo da Vinci. *Estudos Anatômicos do ombro* (1509-10), *Estudos do Feto no Útero e da Estrutura e Tamanho dos Órgãos Genitais Femininos*, (1510), *As Proporções do Corpo Humano segundo Vitruvius* (1490), *Estudo da Cabeça de Dois Soldados* (1503/04)

Os avanços dos estudos de anatomia científica contaram com os desenhos iniciais dos artistas, no entanto, também eram resultado duma colaboração recíproca com médicos.³²

Até ao século XVI o ensino de anatomia era essencialmente empírico. O professor lia os tratados galénicos³³, enquanto os seus ajudantes dissecavam cadáveres para demonstrar o que neles estava escrito.

Andreas Vesalius³⁴ (1514-1564), com formação universitária e ligado à comunidade dos anatomistas, conhecia bem os tratados clássicos de anatomia. Professando que o que é verdadeiro é aquilo que se vê e não o que está escrito nos livros, tomou uma atitude

³¹ MUNARI, Bruno – *Fantasia*. Edições 70, 1988

³² RIBEIRO, Rogério – *O Desejo do Desenho* – Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Almada, 1995

³³ Cláudio Galeno (c.130-c. 200), médico e filósofo romano, de origem grega, por volta de II d.c. publicou dois livros sobre anatomia. Estas obras intituladas, *Sobre os Procedimentos Anatômicos* e *Sobre o Uso das Partes*, são baseados na dissecação de animais visto a lei romana, na altura, não permitir o uso de cadáveres.

³⁴ Andreas Vesalius, nascido em Bruxelas, era médico anatomista do século XVI.

diferente e, nas suas aulas, ele próprio, dissecava os cadáveres. Este facto permitia-lhe observar os corpos para perceber o que tinham em comum, e, dar conta de erros até então aceites, nomeadamente na obra de Galeno.

Compreendendo que a invenção da imprensa estava a criar uma nova realidade onde a imagem iria ter um papel decisivo, procurou a colaboração de artistas para realizar os desenhos anatómicos.

Em 1543 editou uma obra de grande importância para o estudo da anatomia humana, *De Humani Corporis Fabrica*, com gravuras feitas a partir de dissecações do corpo humano (figs. 16, 17 e 18). Impressa em Basileia, por Johannes Oporinus (1507-1568), contava com ilustrações de Jan Stevenzon van Calcar (1499-1546/50), um discípulo do pintor Ticiano (c. 1473/90-1576)³⁵. A estreita relação entre o texto e os desenhos, em que estes deixam de ser simples ilustrações para adquirirem um papel complementar na compreensão da anatomia, iniciou uma revolução no ensino desta disciplina.³⁶



Figuras 16, 17 e 18 - Jan Stevenzon van Calcar. Imagens impressas em *De Humani Corporis Fabrica*, através da xilogravura (técnica muito usada nos séculos XV e XVI). Retratou a musculatura e algumas partes ósseas do corpo humano.

Albrecht Dürer, Leonardo Da Vinci e Andreas Vesalius com as suas representações, embora com diferenças na abordagem do desenho (resultado de diferente formação e percursos de vida) foram marcos de relevo para o desenvolvimento da anatomia humana.

³⁵ ANTUNES, João Lobo – *Anatomie à l'usage des artistes*. Anatomia. Arte & Ciência. Fundação Champalimaud, Althum, 2014, 23

³⁶ VELOSO, António José de Barros – *André Vesálio: a descoberta da Anatomia*. Representações do corpo na ciência e na arte. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Fim de Século, 2012, 17

Entre nós, Francisco da Holanda³⁷ (1517-1584) foi pioneiro deixando uma obra notável de desenho, distinguindo-se também como pintor, desenhador, arquitecto, iluminador, humanista e escritor. Foi ele que trouxe de Itália as ideias e pensamentos do Renascimento e que as divulgou em Portugal. (figs. 19, 20 e 21)

*Principalmente chamo Desenho aquela ideia criada no entendimento criado, que imita ou quer imitar as eternas e divinas ciências incriadas, com que o muito poderoso Senhor Deus criou todas as obras que tem invenção, ou forma, ou fermosura, ou proporção, ou que a esperam de ter, assim interiores nas ideias, como exteriores na obra; e isto baste quanto ao desenho.*³⁸

No seu tratado *Da Pintura Antigua* (1548), evidencia a importância do estudo da anatomia para os artistas e no seu tratado *Do Tirar Pólo Natural* (1549) aconselha os seus alunos a desenharem figuras nuas, devendo começar pelo desenho dos ossos, da carne e por fim das vestes e ornamentos, pois de outra forma a *verdade natural* não seria alcançada.³⁹

³⁷ Francisco de Holanda nasceu em Lisboa em 1517 e era filho do iluminista de origem flamenga António de Holanda. Nesta altura, em Portugal, a cultura humanista estava vigente, facto para o qual a Corte contribuiu através do recrutamento de humanistas italianos para educar os príncipes e do envio de portugueses para estudar em Itália. Francisco de Holanda beneficiou deste contexto *italianizante*, bem como duma estreita vivência com a corte. Viveu em Évora, onde é provável ter adquirido grande parte dos seus conhecimentos artísticos e teórico-literários. Começou a sua vida profissional como iluminador, tendo estudado, posteriormente, em Roma, graças a uma bolsa de D. João III. Viajou por Espanha, França e por várias cidades italianas, nomeadamente Roma, onde se tornou amigo e discípulo de Miguel Ângelo. Da sua obra artística destacam-se o *Álbum dos Desenhos dos Antigualhas* (1538-1540) e o Livro de Imagens das Idades do Mundo (com desenhos datados de 1545 a 1571).

Relativamente à sua Teoria da Arte deixou obras como: *Da Pintura Antiga* (1548), *Diálogos em Roma* (1548), *Do Tirar Pólo Natural* (1549), *Da Fábrica que falece à Cidade de Lisboa* (1571), *Da Ciência do Desenho* (1571)

³⁸ Citação de Francisco da Holanda citado por RIBEIRO, Rogério – *O Desejo do Desenho* – Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Almada, 1995

³⁹ FARIA, Alberto – *O Estudo da Anatomia na Coleção de Desenho Antigo da FBAUL*. Representações do corpo na ciência e na arte. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Fim de Século, 2012. 127



Figuras 19, 20 e 21 - Francisco de Holanda. Desenhos do seu álbum *De aetatibus mundi imagines*, de 1545-1573. *Auto-Retrato* (f.º 89 r), *Ressurreição de Cristo* (f.º 52), *Triunfo do Tempo* (f.º 69 r).

A importância dada ao estudo de anatomia na actividade artística originou que esta fosse estudo essencial das primeiras academias europeias. Mas, apesar da projeção internacional alcançada, só no séc. XVIII é que estas se expandiram por toda a Europa.

Portugal não foi excepção, no entanto, os fundamentos do desenho como disciplina autónoma teve um percurso polémico, ao longo das diferentes épocas. Embora o acto de desenhar não tivesse estado em causa, não havia consenso no *como desenhar* e n' *o que desenhar*.⁴⁰

Félix da Costa⁴¹ (1639-1712) no seu tratado de pintura *A Antiguidade da Arte da Pintura*, considerava o conhecimento da Anatomia a base estrutural para se desenhar a figura humana, e que este deveria ser adquirido pela observação da natureza e também pelo estudo das obras clássicas.

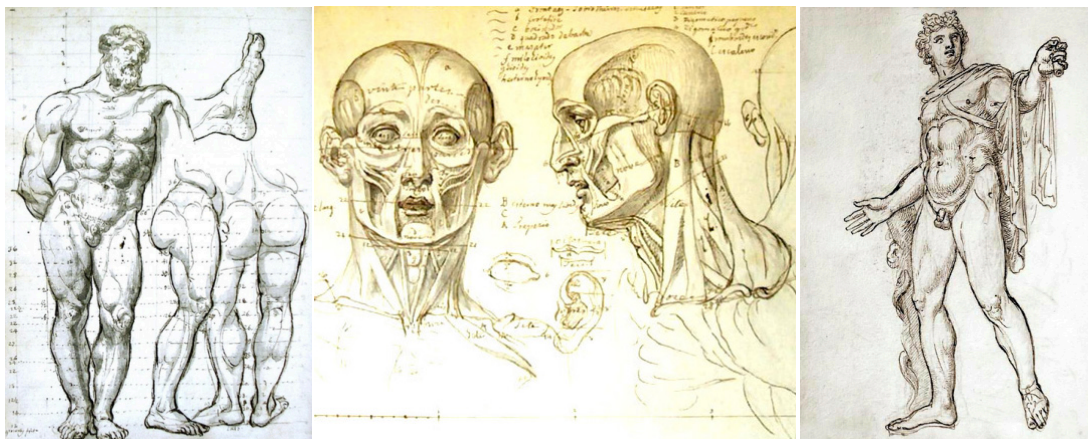
⁴⁰ RIBEIRO, Rogério – *O Desejo do Desenho* - Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea. Câmara Municipal de Almada, 1995

⁴¹ BERNARDO, José Viriato Almeida - *A Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes: A formação do gosto e o ensino do Desenho*, FBAUL. Lisboa, 2013, 153.



Figuras 22, 23 e 24 - Jean-Antoine Houdon, imagens de *L'Écorché* (1767)

Já no século XVIII, o escultor Joaquim Machado de Castro⁴² (1731-1822), tendo como modelo o *Écorché*⁴³ (figs. 22,23 e 24)), do escultor Jean-Antoine Houdon (1741-1828), realizou, com grande empenho, vários estudos de anatomia humana, desenhando com rigor músculos, tendões, etc. (figs. 25, 26 e 27)



Figuras 25, 26 e 27 - Joaquim Machado de Castro. *Hércules Farnese*, Livro de Estátuas C, fl. 15v, D.E. 1152, Museu de Arte Antiga; *Esfolado*, Livro de Estátuas C, fl. 84, D.E.1152 (porm.); *Apolo do Belvedere*, Livro de Estátuas C, Fl. 12v, D.E. 1152, Museu Nacional de Arte Antiga

Também o artista Cyrillo Volkmar Machado⁴⁴ (1748-1823) que considerava importante o estudo da antiguidade clássica, deixou uma série de manuscritos e desenhos,

⁴² Escultor português, Joaquim Machado de Castro nasceu em Coimbra. Foi um dos maiores nomes da escultura portuguesa e de maior influência na Europa do século XVIII e início do século XIX

⁴³ Modelo de três dimensões, o *esfolado* veio substituir o corpo morto deitado numa mesa de dissecação.

⁴⁴ Pintor, foi discípulo de João Pedro Volkmar, seu tio. Estudou em Roma, regressando a Lisboa em 1777 onde tentou criar uma *Academia do Nú*. Pintou painéis e tectos em igrejas, palácios, casas nobres e edifícios públicos, alguns em parceria com Parodi, intensificando a sua influência italiana e a primazia da sua visão de ideal classicista que dominou toda a sua obra. É de sua autoria o projeto da Cadeia da

destacando-se pela quantidade, a temática do Corpo Humano. Dentro deste tema e recorrendo a tratados e a livros que continham as maiores referências sobre as obras de estatuária mais importantes, Cyrillo Volkmar Machado estudou as Proporções do Corpo Humano e aprofundou os conhecimentos de Anatomia.⁴⁵(figs. 28, 29 e 30)



Figuras 28, 29 e 30 - Cyrillo Volkmar Machado. In *Tratado de Arquitectura & Pintura - Cirilo Wolkmar Machado*, p. 319 ; In *Tratado de Arquitectura & Pintura - Cirilo Wolkmar Machado*, p. 321; In *Tratado de Arquitectura & Pintura - Cirilo Wolkmar Machado*, p. 323

O desenho do corpo praticado no ensino artístico das academias do século XIX ainda está na continuidade da tratadística do Renascimento. O escultor Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877)⁴⁶, no *Methodo das Proporções*, elaborou um estudo aprofundado sobre a proporção e anatomia do corpo humano onde o escultor fez uma descrição das diferentes partes deste, referindo a estrutura óssea, o conjunto dos músculos, tendões. Advertia, no entanto, que este conhecimento deveria ser acompanhado pela observação dos originais clássicos e deveria ser aplicado ao estudo do modelo vivo.⁴⁷

Relação do Porto. Executou também algumas pinturas na remodelação do Palácio Nacional de Maфра, e no Palácio Nacional da Ajuda, nomeadamente alguns tetos. Nas obras do Palácio da Ajuda, foi sempre consultado em aspetos relativos à pintura e arquitetura, tendo apresentado um projeto de remate da fachada. O seu trabalho de teórico foi igualmente importante para a sua caracterização como pintor.

⁴⁵ BERNARDO, José Viriato Almeida - *A Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes: A formação do gosto e o ensino do Desenho*, FBAUL, Lisboa, 2013, 187-188

⁴⁶ Discípulo de seu pai o escultor Faustino José Rodrigues, e de Machado de Castro, iniciou os seus estudos artísticos em 1813 nas Aulas Públicas de Desenho do Convento dos Caetanos, onde viria posteriormente a leccionar a partir de 1823. Foi essencialmente um teórico e professor, esteve envolvido na fundação da Academia de Belas-Artes de Lisboa, e o seu segundo director-geral desde 1945.

⁴⁷ FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues - extraído d' *O estudo da Anatomia na colecção de Desenho Antigo da FBAUL* – comunicação que teve origem num capítulo da Dissertação de Mestrado em

O interesse dos artistas no estudo anatómico do corpo humano, o facto deste se ter tornado uma disciplina importante na sua formação, contribuiu para a introdução ao desenho científico.

O crescente interesse pela natureza desenvolveu-se e dilatou-se, indo da anatomia, à zoologia e à botânica.

Lentamente, desde final da Idade Média, foi imposto ao artista um progressivo domínio da técnica obrigando-o a sucessivas incursões pelos domínios das ciências exactas. A anatomia, as leis da óptica e a geometria projectiva são exemplos de áreas investigadas pelos artistas no melhoramento das suas representações do natural. Era também importante a versatilidade nas diferentes áreas do desenho destes autores.

A transição do século XV para o XVI trouxe consigo uma explosão no conhecimento do mundo, resultado das grandes viagens de descobertas, do desenvolvimento comercial de várias regiões da Europa e principalmente no desenvolvimento artístico e científico.

No regresso das suas viagens, os exploradores e os naturalistas pretendiam descrever o que tinham visto, havendo necessidade de encontrar um modo funcional e eficaz de *ver* à distância e dar a conhecer, a planta, o animal. (fig. 31)

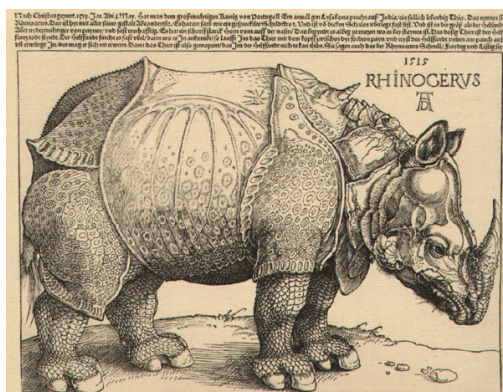


Figura 31 - Xilogravura de um rinoceronte indiano (*Rhinoceros unicornis*) executada por Albrecht Dürer, em 1515, feita com base num relato de um português que o viu desembarcar em Lisboa.⁴⁸

Museologia e Museografia, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, que tem como objecto de estudo a Coleção de Desenho Antigo desta instituição, 2008 e BERNARDO, José Viriato Almeida - *A Coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes: A formação do gosto e o ensino do Desenho*, FBAUL. Lisboa, 2013

⁴⁸ O artista não viu o animal e procurou ser o mais fidedigno ao esboço e ao relato. No entanto, esta *pré-illustração científica*, que perdurou durante três séculos nos manuais científicos da altura é, ainda, uma imagem idealizada.

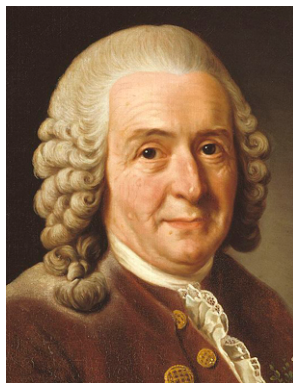
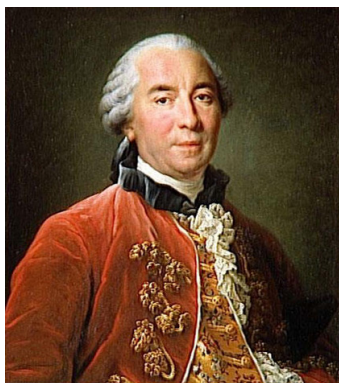
A descoberta desta nova natureza encontrou na imprensa de caracteres móveis⁴⁹, que permitia a reprodução de gravuras em livros mantendo fidelidade quase absoluta ao original, um meio adequado à sua difusão pelo mundo europeu, que assim partilhou as viagens dos que ousaram defrontar outros *mundos*. A ilustração em estampas fixadas em papel tornou-se, assim, a porta de acesso a novos territórios, ultrapassando as impossibilidades físicas.

O século XVIII caracterizou-se pelo avanço de ideias e pela construção de pensamentos. Qualquer dogma para ser aceite, quer do campo teológico, filosófico ou de ciência Moderna, passava por um grande escrutínio, tudo era criticado e sujeito a discussão. A ciência Moderna caracterizava-se por uma pluralidade teórica e metodológica e os mesmos objetos de pesquisa, poderiam ser interpretados de diversas maneiras.⁵⁰

Dois influentes naturalistas, Georges-Louis Leclerc (fig. 32) conde de Buffon (1707-1788) e Carl Von Linneus (1707-1778) (fig. 33) foram prova dessa diversidade, e embora as ideias de Linneus tenham sido mais aceites nos meios científicos da época que as de Buffon, elas não deixaram de ser criticadas, e o conflito entre as duas permaneceu até às primeiras décadas do século XIX.

⁴⁹ Johanes Gutenberg (1398-1468) foi o segundo no mundo a usar a impressão por tipos móveis, por volta de 1439 (após o chinês Bi Sheng (990-1050 dc) no ano de 1040) e o inventor global da prensa móvel. Entre as suas muitas contribuições para a impressão estão: a invenção de um processo de produção em massa de tipo móvel, a utilização de tinta à base de óleo e ainda a utilização de uma prensa de madeira similar à prensa de parafuso agrícola do período. A sua invenção verdadeiramente memorável foi a combinação desses elementos num sistema prático que permitiu a produção em massa de livros impressos e que era economicamente rentável para gráficas e leitores. A história da impressão por tipos móveis, da tipologia, surgiu no séc. XV foi desenvolvendo-se atingido a sua consolidação já na segunda metade do séc. XVI.

⁵⁰ CAMPOS, Rafael Dias da Silva. *O Conde de Buffon e a Teoria da Degenerescência do Novo Mundo do século XVIII*. In: V Fórum de Pesquisa e Pós-Graduação em História da UEM & XVI Semana de História, 2010, Maringá. Caderno de Resumos do V Fórum de Pesquisa e Pós-Graduação em História da UEM & XVI Semana de História, 2010, Maringá: Eduem, 2010



Figuras 32, 33 e 34 - Conde de Buffon, Linneus e Lamarck

O conde de Buffon, interessado em estudar sobre o mundo natural, desde a formação e o desenvolvimento da Terra até aos animais que a habitavam, procurou separar a história natural dos conceitos religiosos, evitando assim explicações de carácter sobrenatural. Ele entendia que conhecer uma espécie significava descrevê-la com atenção para questões gerais, que seriam reveladas pelo exame detalhado de cada espécie. Assim os desenhos acompanhavam a necessidade de apresentar o ser vivo.

As ideias evolutivas de Buffon, embora limitadas e tendo o cuidado de não afrontar muito as convicções cristãs, vieram a ter continuidade, já no século XIX, com Jean-Baptiste Antoine de Monet Chevalier de Lamarck (1744-1829) (fig. 34), criador do sistema de classificação moderna e, embora indirectamente, com Charles Darwin (1809-1882), criador da teoria da evolução.⁵¹

O conde de Buffon nasceu em Montbard, na França e estudou para ser advogado como o seu pai. Para isso, iniciou os estudos no Collège des Godrans, mantido pelos jesuítas que preparavam os filhos das melhores famílias borgonhesas para ingressar na Faculdade de Direito de França.

Depois de terminar a Faculdade de Direito decidiu dedicar-se às ciências na procura de conhecimento que a Ciência Moderna proporcionava. Dedicado às actividades científicas foi conquistando reconhecimento e poder.

A viver em Paris a partir de 1732, Buffon tomou a decisão de candidatar-se à Academia (que se subdividia em áreas distintas, nomeadamente geometria, astronomia, mecânica,

⁵¹ Idem

anatomia, química e botânica, com vagas limitadas a cada uma) na qual entrou com distinção.

Nesta altura, a actuação da Academia, representada por um Conselho Nacional de Pesquisa, era dar oportunidade, aos intelectuais que tinham sido admitidos de iniciar o seu trabalho de pesquisa.



Figura 35 - De Sève.
Vignette du tome X,
1763

A partir de 1733, Buffon conquistou o reconhecimento não só nos meios académicos como, também, de personagens importantes da corte francesa, ao disponibilizar os seus conhecimentos em favor de colecionadores, principalmente, os de animais e plantas.⁵²

Em 1739 a sua carreira sofreu um impulso ao ser convidado a assumir a direção do *Jardin du Roi*. Empreendedor de grandes reformas, ao mesmo tempo que desenvolvia o seu trabalho, frequentava com assiduidade a corte de Versalhes, obtendo do rei Luís XV (1719-1774) e de madame Pompadour (1721-1764) financiamento para investimentos no Jardim.⁵³

Paralelamente às funções do cargo assumido, Buffon iniciou a sua monumental obra, à qual deu o título de *Histoire Naturelle, générale e particulière, avec la description du Cabinet du Roi*. Trabalhou exaustivamente conseguindo publicar, em 1749, os três

⁵² Retirado do site: <http://www.buffon.cnrs.fr> consagrado à obra de Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon

⁵³ CAMPOS, Rafael Dias da Silva. *O Conde de Buffon e a Teoria da Degenerescência do Novo Mundo do século XVIII*. In: V Fórum de Pesquisa e Pós-Graduação em História da UEM & XVI Semana de História, 2010, Maringá. Caderno de Resumos do V Fórum de Pesquisa e Pós-Graduação em História da UEM & XVI Semana de História, 2010, Maringá: Eduem, 2010

primeiros volumes. Foi um evento real e teve sucesso imediato. Trinta e três outros volumes se seguiram, de 1749 a 1788.⁵⁴ Depois da sua morte, ocorrida em Abril de 1788, o seu discípulo Bernard Germain Étienne de Lavilleille-sur-Ilhon, conde de Lacépède (1756-1825), escreveu oito novos volumes.⁵⁵

Jacques Henri E. De Sève (1742-1788) foi o principal ilustrador desta História Natural (figs. 36, 37, 38, 40, 41 e 42). Escolhido por Buffon, criou centenas de animais que mostravam as suas características anatómicas.



Figuras 36, 37 e 38 - De Sève. A raposa (1756), Lobo (1754), Leão (1754)



Figura 39 - De Sève. Le Coaita, desenho. 1756

De Sève foi referido, por Buffon, como sendo um contribuinte essencial para este projecto, mostrando que havia sintonia no trabalho de ambos. E, quando Arnout

⁵⁴ BUFFON - *Histoire Naturelle des Animaux*. H. Lecène et H. Oudin, Éditeurs. Paris, 1887, 8

⁵⁵ <http://www.biomania.com.br/bio/?pg=artigo&cod=2626>

Vosmaer (1720-1799), director do gabinete de História Natural de Stathouder em Haia, criticou a figura do Coaita (IR XV, pl. 1)⁵⁶ (fig. 39), Buffon respondeu da seguinte forma:

*A resposta para isso é que eu vi ao vivo o animal que o Sr. De Séve tem projectado, ele é o desenhador mais hábil que temos neste género, e, eu com cuidado analisei o desenho e não encontrei a representação diferente do original.*⁵⁷

O desenho científico tem finalidades e funções muito claras, é objetivo e com ele pretende-se, sem equívocos, representar uma espécie. O desenho artístico, por sua vez, não se propõe a imitar a natureza, esta é um pretexto para as experiências do artista, tem pois um carácter subjetivo.

De Séve era considerado mais artista do que naturalista, pois analisando, hoje, algumas das suas criaturas parecem fantásticas ou com o retrato um pouco incorrecto.⁵⁸

Um aspecto interessante dos seus trabalhos é o facto de não se ter limitado a descrever os animais mas a colocá-los em cenas ambientais adequadas (embora idealizadas).⁵⁹



Figuras 40, 41 e 42 - De Séve. Coelho (1755), Ouriço (1752), Bode (1753)

De ampla divulgação, a *História Natural* do Conde de Buffon teve sem dúvida uma grande influência na altura da sua publicação, pois estruturou o conjunto das ciências

⁵⁶ Macaco sul-americano do género *Ateles*, macaco-aranha

⁵⁷ HOQUET, Thierry. *Buffon illustré – Les gravures d’ Histoire Naturelle (1749-1767)*. Publications Scientifiques du Muséum national d’ Histoire naturelle de Paris, 2007, 171-174

⁵⁸ <http://www.wildlifeart.org/collection/artists/?artistid=401>

⁵⁹ Idem

numa nova concepção das relações entre a natureza e o homem, e conferiu ao conde um maior reconhecimento académico e popularidade.⁶⁰

Por seu lado, Linneus, naturalista e botânico, criou um sistema natural de classificação hierárquica dos seres vivos. Para ele o conceito tipológico de espécie consistia na sua identificação a partir do reconhecimento de alguns caracteres essenciais. Concebida desta forma a identificação dava-se pela observação das características antecipadamente definidas como essenciais. Nesta perspectiva, era possível dispensar as gravuras, as palavras bastavam para descrever os aspectos relevantes, e alguns desenhos esquemáticos eram suficientes.

As suas conclusões foram publicadas no *Systema naturae* (1735-1793), e foram sendo mais complexas à medida que as novas edições eram publicadas.

O século XVIII foi, então, a altura em que a ciência começou a emergir como disciplina reconhecida, ao mesmo tempo que os impérios europeus empreendiam expedições ambiciosas a territórios desconhecidos. Seguindo o método de classificação prático e fácil, elaborado por Linneus, os naturalistas dos vários países permaneceram ocupados com o seu trabalho contínuo de colecta, análise e classificação das espécies da natureza.⁶¹

A falta de tecnologia juntamente às enormes distâncias e a condições geográficas e climáticas muito difíceis fizeram com que as ilustrações botânicas, zoológicas e etnológicas se convertessem em autênticos documentos científicos.⁶²

⁶⁰ Georges-Louis Leclerc Conde de Buffon (1707-1788) Edición de António Lafuente y Javier Moscoso Consejo Superior de Investigaciones Científicas Madrid, 1999

⁶¹ A influência de Linneus estendeu-se a Portugal, pois a troca de correspondência, de 1761 a 1767, mostra o contacto frequente e atesta a troca intelectual deste com o naturalista que foi o mentor das *Viagens Filosóficas*. Aliás, em 1786, uma Carta Régia da Rainha D. Maria I (1734-1816) lembrava a todos os professores da Universidade de Coimbra a grande importância que, no cumprimento dos Estatutos, tinha a elaboração de manuais de ensino originais. Domingos Vandelli foi, então, dispensado da docência para dedicar-se à escrita dos *Prolegomena* ao sistema de Lineu.

⁶² http://www.mncn.csic.es/InformacionGeneralContacto/Blog_Naturalezas_ilustradas/seccion=1235&idoma=es_ES&id=2015072009100001&activo=12.do



Figuras 43 e 44 - Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, 1792; Viagem Filosófica de Manoel Galvão da Silva

Apesar do atraso significativo de Portugal em matéria de cultura artística, na segunda metade de setecentos despertou-se para o sentido de utilidade das Ciências e do Desenho. Dois factores foram relevantes para levarem os portugueses a interessar-se pelas investigações científicas: por um lado o contacto com os novos continentes; por outro lado a euforia com que os cientistas estrangeiros se entregavam, nesse século, á recolha, observação, descrição e catalogação de tudo quanto era relativo à Natureza.

Promoveram-se, então, as chamadas *Viagens Filosóficas*⁶³ (figs. 43 e 44) que são um marco importante da história natural e da ilustração científica em Portugal.

O nome de *filosóficas* resultou da denominação de Faculdade de Filosofia ao departamento universitário criado pela Reforma Pombalina onde se estudava a Física, a Química e a História Natural, ou, num sentido mais lato, ele é baseado na Filosofia Natural, fundamento de uma atitude científica e de um diferente entendimento da organização do mundo, *iluminado pelas luzes racionalistas*⁶⁴. Estas viagens efectuadas, sem intuítos económicos imediatos mas apenas científicos, com bastante relevo, nos territórios do Reino e do Ultramar, com presença em todos os continentes, muitas delas oficialmente organizadas com a finalidade de efectuar colheitas de exemplares dos *três reinos da Natureza*, animal, vegetal e mineral, como era hábito designar, foram planeadas, coordenadas e supervisionadas por Domingos Vandelli (1735-1816)⁶⁵.

Escolheu os seus quatro melhores alunos da Universidade de Coimbra, todos nascidos no Brasil, e com a ajuda do jardineiro da Ajuda empenhou-se no planeamento das viagens. Os quatro naturalistas

⁶³ CARVALHO, Rómulo de - *A História Natural em Portugal no século XVIII*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação. Lisboa, 1987

⁶⁴ Revista *Oceanos*, nº9, Janeiro 1992, 54/71

⁶⁵ Catedrático da Universidade de Coimbra e director do Real Jardim Botânico do Palácio da Ajuda. Natural de Pádua veio para Portugal, a convite do marquês de Pombal, para leccionar e dirigir a Faculdade de Filosofia de Coimbra. Dirigiu as expedições filosóficas portuguesas de finais do século XVIII.

tiveram depois formação no Real Museu do Palácio da Ajuda e contaram ainda com o apoio de manuais redigidos por Vandelli para orientar o trabalho de campo.

Entre 1783 e 1784, as equipas de expedição fizeram-se ao mar rumo às colónias portuguesas.

A *viagem* ao Brasil, conduzida pelo naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815)⁶⁶, contava com dois riscadores, Joaquim Codina (?-1791), do qual desconhecemos dados bibliográficos, e José Joaquim Freire (1760-1847) que tivera importante papel na Casa do Risco do Museu da Ajuda e frequentara aulas de desenho na Fundação do Real Arsenal do Exército, além de um jardineiro botânico, Agostinho do Cabo (?-1787). Foi a mais bem documentada com exemplares de espécies, facto resultante de ser o único naturalista que não acumulou funções de administração e pode dedicar-se em exclusivo ao trabalho científico e, a produção gráfica que dela resultou, constituiu o ponto máximo da atividade dos riscadores portugueses de história natural.⁶⁷ (fig. 45).

No mesmo ano de 1783 foram enviadas mais três Viagens Filosóficas para África. O naturalista Manoel Galvão da Silva (1750-?) partiu numa expedição para a Bahia, Goa e Moçambique, juntamente com o jardineiro José da Costa (?) e o riscador Antônio Gomes (?). O naturalista Joaquim José da Silva (?) partiu para Angola junto com os desenhistas Ângelo Donati (?) e José Antônio (?). Finalmente, o naturalista João da Silva Feijó (1760-1824), partiu para as ilhas de Cabo Verde como naturalista e secretário de Estado.

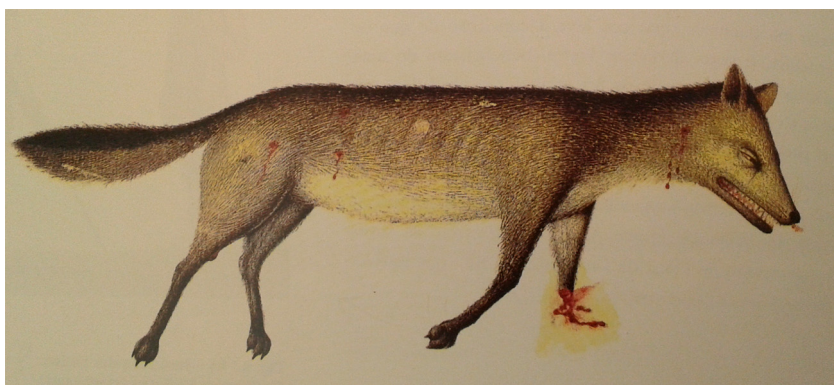


Figura 45 - Guaraxaim, desenho a aguarela sobre papel.

Dos objectos das suas observações, o que for possível recolher, recolhe-se: plantas, animais, minas desprezadas; o que não for possível, desenha-se com toda a exactidão e, de preferência, a cores. Para isso devem os naturalistas saber desenhar e pintar

⁶⁶ Alexandre Rodrigues Ferreira nasceu em Salvador (Brasil). Em 1778, pertenceu à primeira turma de Bacharéis em *Philosophia Natural* da Universidade de Coimbra e em 1779 obteve o grau de Doutor em Filosofia. Foi discípulo de Domingos Vandelli e demonstrador de história natural no Museu da Ajuda, tendo sido o escolhido para chefiar a missão científica à região amazônica.

⁶⁷ FARIA, Miguel Figueira de – *A imagem útil*. UAL. Lisboa, 2001, 22

embora sejam, ou possam ser acompanhados por quem tenha essas habilitações próprias.

Domingos Vandelli

Nesta altura toda a Europa, não só Portugal (em particular as grandes potências coloniais) procuravam explorar os seus domínios ultramarinos aplicando metodologias e técnicas muito semelhantes.

Com o fim de dar habilitações, foi criado em 1780, o primeiro estabelecimento português, e um dos primeiros do mundo, vocacionado para a prática do desenho de História Natural, a já referida *Casa do Risco*, anexa ao *Real Jardim Botânico do Palácio da Ajuda*.



Figura 46 - Manoel Tavares da Fonseca, *Viagem Filosófica*, pormenor

Inicia-se, então, em Lisboa uma nova *escola* de Desenho, para formar os *riscadores* (desenhadores) das *viagens filosóficas*, com características muito próprias, onde os artistas se depararam com uma temática diferente da convencional, praticada pela pintura a óleo ou a tempera,

instruídos na aplicação da Arte do Desenho ao serviço do espírito iluminista dos finais do século XVIII.

Estes *riscadores* (fig. 46) acompanhavam os naturalistas, que partiam à descoberta de um mundo natural totalmente novo para a sociedade europeia da época, para complementar as descrições com ilustração minuciosa, utilizando como técnicas de registo o desenho e a cor. A opção pelo desenho

aguarelado era pela reduzida logística na fase de produção e depois de executados fáceis de transportar. A aguada era também o meio mais habitual para fixar as imagens que se destinavam à passagem a gravura.

Durante séculos, e, na ausência da fotografia, o desenho constituía, assim, a base única de informação visual sendo um grande aliado para estudar a natureza. (figs. 47, 48, 49 e 50)



Figuras 47, 48, 49 e 50 - Aguarelas de José Joaquim Freire (expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira ao Brasil)

O carácter realista dos desenhos definiu um novo modo de representar e, também, um novo modo de observar. As imagens adquiriram um maior grau de *credibilidade* permitindo a sua leitura como uma *representação da realidade*.

O desenho da natureza pretendendo ser uma *cópia da realidade* ao levar essa observação mais ao detalhe, procurando que a imagem reproduzida sintetizasse o que representava, levou ao nascimento do desenho científico, que quer ser ao mesmo tempo retrato e o mapa de cada animal ou planta que representa.

Através do desenho investiga-se a realidade. Toma-se essa imagem como o ser exemplar que representa a espécie toda. O desenho entrou assim no domínio da taxionomia contribuindo para o desenvolvimento/evolução da anatomia, zoologia, botânica e outras áreas de investigação.

Os suportes materiais com os animais e plantas desenhados mostram ao mundo a sua diversidade, os seus nomes e elementos que os constituem, mas o que os identifica é a sua imagem que permite a sua visão.

Hoje, e apesar das novas técnicas de visualização, a Ilustração Científica continua a ter enorme relevo como forma de representar graficamente o conhecimento científico.

Ao longo destes cinco séculos é visível (no requinte de pormenor, na fidelidade à cor, etc) a evolução das técnicas e materiais usados. No entanto, a preocupação didática em contar a história e descrever a realidade, contrária à produção artística expressiva, está presente desde sempre.

*O grau de complexidade ou sofisticação das ilustrações deve sempre acompanhar o grau de informação científica que se pretende transmitir, sempre de um modo preciso e ausente de ambiguidades.*⁶⁸

A ilustração (científica) está baseada num processo que não é só artístico. Ela representa uma forma de ver, de apreender a realidade, é uma forma de conhecimento. É claro que as técnicas modernas de visualização também são, mas são de natureza diferente. A ilustração científica permite interpretar a realidade, coisa que a fotografia e o vídeo não fazem, eles só estão a apanhar o que está lá. O desenho é capaz de interpretar e fazer notar coisas que poderiam ser difíceis de observar ou entender. Ou seja, o desenho, é um processo de interpretação e de explicação, não só de representação.

Pedro Salgado⁶⁹

⁶⁸ GOODMAN, Nelson - Linguagens da Arte. Lisboa: Gradiva, 2006,

⁶⁹ SALGADO, Pedro - Ilustrador Científico e Biólogo - Extraído de textos facultados pelo próprio no Curso Livre de Desenho da Natureza., do Museu Nacional de História Natural e da Ciência de Lisboa, 1ª edição, 2013

1.3 Ilustração para a infância

Desde os primórdios da pedagogia infantil que se tem vindo a dar importância há imagem nos livros para crianças.

Os ilustradores, primeiros intérpretes, desenhavam as histórias e recontam-nas através da linguagem da arte, para os mais pequenos. Os seus desenhos comunicam significados e são mais do que uma pista servil, à ordem das palavras. Desempenham no processo de desenvolvimento das crianças uma função muito mais importante do que simples auxílio à leitura, possibilitando, a estas, o prazer do jogo visual das formas e das cores.

A ilustração visa a alfabetização visual da criança, e para tal pode/deve haver, por parte do ilustrador, uma intenção pedagógica na proposta.

Segundo a ilustradora Margarida Botelho (1979-), citando Catarina Azevedo⁷⁰, *o interessante da ilustração é poder abrir portas para a história, acentuar certas coisas que estão na história de forma atenuada e que são interessantes de explorar, ou então, mostrar o outro lado do espelho, coisas que estão lá, mas que estão de uma forma subliminar ou de uma forma muito low profile e a ilustração pode através da imagem acentuá-las.*

Uma criança conhece pouco do mundo que a rodeia e as ilustrações têm o objectivo de informar e *dar a conhecer* o que ainda está por saber, sendo ao mesmo tempo um auxiliar para os pais e educadores.

A ilustração aprimora a percepção da criança, estimulando a sua imaginação aumentando o seu sentido de observação. A beleza e o significado das obras fazem a diferença, e representam a complexidade da sociedade contemporânea. Estas dão às crianças o sentido da identidade pessoal e uma consciencialização da herança cultural. Podem ajudar a eliminar estereótipos e a corrigir erradas noções de cultura, bem como expressam uma relação simbólica com o mundo.

No entanto, ler uma imagem é também ter acesso a um conjunto de convenções gráficas próprias da nossa cultura e da nossa sociedade.

⁷⁰ AZEVEDO, Catarina Isabel Martins de - *Imagens para a Infância, Processos construtivos da ilustração do livro infantil em Portugal*. Dissertação de mestrado em Educação Artística, FBAUL. 2007. p. 14

As imagens devem permitir que a criança as identifique e devem ter uma progressão ajustada ao seu desenvolvimento, por isso, adquirem funções diferentes conforme as idades a que são dirigidas. O crescimento intelectual da criança faz com que as capacidades cognitivas, que a ilustração estimula, variem de uma fase para outra. Desta forma, considera-se que a ilustração desenvolve-se em três níveis diferentes, de acordo com a função no contexto do livro.⁷¹

Numa primeira fase, quando as crianças não sabem ler, as imagens contam toda a história acompanhando a narração oral. Num segundo nível, a que correspondem os primeiros passos na leitura, a ilustração tem como função principal a motivação e persuasão do leitor para o texto. Na terceira fase, quando existe já autonomia na leitura e entendimento, a ilustração oferece uma leitura paralela e permite ao pré-adolescente uma comparação com as suas próprias interpretações.

Como aspecto comum a estes três níveis, podemos dizer que, graças às imagens, a criança pode entender uma história, sentir-se estimulada a decifrar o texto que a acompanha e obter a informação adicional para uma compreensão mais profunda e mais crítica daquilo que vê.

O livro ilustrado fornece uma extraordinária literatura visual que tanta satisfação dá às crianças. Ao folhear as páginas de um livro a criança brinca com o tempo, fazendo-o recuar e avançar (a própria sucessão das ilustrações ajuda nesta dinâmica). Não lhe é imposto um determinado ritmo de leitura, pois pode voltar atrás, reflectir e ir *estudando* página a página.

Quando os mais pequenos, que ainda não sabem ler, *ouvem* um livro em companhia de um adulto, experimentam o texto verbal como se fosse uma banda sonora que acompanha as imagens. Tudo isto contribui positivamente para o seu desenvolvimento cognitivo, emocional, estético e intelectual.

*Boas ilustrações oferecem-nos o que de melhor a arte nos dá: maior consciência – a oportunidade...de ser mais humano*⁷².

⁷¹ GABRIEL, Janer Manila - *Illustration and cognitive Experience, IV Premi Internacional Catalònia d'Il·lustration*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya. 1991. p. 202

Considera-se que a narração pictórica teve o seu início nas primeiras pinturas nas paredes das cavernas, na pré-história (fig. 51), percorrendo, ao longo do tempo, as variadas épocas e culturas, de diferentes formas (figs. 52 e 53).



Figuras 51, 52 e 53 - Pintura rupestre de Foz Côa. Gravura em xisto (22 000-10 000 a.c.); *Animais comportando-se como humanos* (1150 a.c.) Desenho sobre papiro – Museu Britânico, Londres; Iluminura do Apocalipse de Lorvão (1189), *Adoração do Cordeiro*.

As primeiras publicações de livros só surgiram no século XV. No Ocidente, por volta de 1430, Johannes Gutenberg⁷³ criou os caracteres móveis e tornou viável a publicação massiva, pois até aqui os livros eram produzidos artesanalmente, manuscritos e desenhados um a um.

Esta invenção teve grande repercussão na educação, que assim se tornou disponível para um maior número de pessoas, não sendo restrita apenas a uma minoria rica que tinha acesso à literatura.⁷⁴

Os livros do século XVI ao século XIX eram produzidos com poucos recursos económicos, ilustrados com xilogravuras, impressos e elaborados de forma grosseira. A ilustração, ainda vista apenas como ornamento, com fim meramente instrutivo, iniciou o seu papel junto do público infantil através de livros religiosos, de cartilhas escolares, de gramáticas, alfabetos e enciclopédias.⁷⁵

Orbis Sualium Pictus, de John Amos Comenius (1592-1670)⁷⁶ (fig. 54), publicado em Nuremberga em 1658, foi considerado o primeiro livro infantil ilustrado, no sentido de

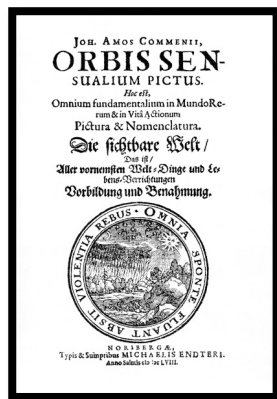
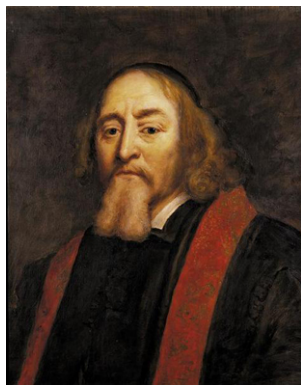
⁷² NODELMAN, Perry - in *Words about Pictures* (University of Geórgia Press, 1990) in *Children's Picturebooks*. Londres: Laurence King Publishers, 2012. p. 86

⁷³ Ver nota de rodapé nº 42

⁷⁴ BAIÃO, Alexandra Portas – *Experiências de leitura da narrativa gráfica: o papel do designer na criação de livros sem texto*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística. Lisboa: FBAUL. 2011.

⁷⁵ Idem.

ser um livro com imagens projetadas para as crianças. Nele temos um ABC com imagens de animais para ensinar o som das letras e onde os ruídos dos bichos são descritos em texto.⁷⁷ (fig. 55),



Figuras 54, 55 e 56 - John Amos Comenius; John Amos Comenius. *Orbis Sensualium Pictus*, 1658; Charles Perrault, Contos da *Mamã Gansa*, 1697

O livro infantil, propriamente dito, surgiu durante a Revolução Industrial. Até então, obras como as Fábulas de La Fontaine (1668 e 1694) e os contos da *Mamã Gansa*, publicados em 1697, de Charles Perrault (1628-1703) (fig. 56), atualmente associados ao gênero infantil, haviam sido publicados para o público em geral. Este era um tipo de literatura, originário de histórias contadas pelo povo, típicas expressões de cultura orais, que de narrador em narrador era transmitida ao longo do tempo, sofrendo fusões, acréscimos, cortes, substituições e influências, que não se enquadrava nos parâmetros exigidos pela Academia de Letras. Foi após o sucesso destas obras que a literatura infantil adquiriu espaço, caracterizada principalmente pelos contos de fadas.⁷⁸

Apesar destas publicações serem francesas foi na Inglaterra que a literatura infantil teve mais relevo. Nessa altura, século XVIII, com a Revolução Industrial, este país encontrava-se em grande expansão motivada pela industrialização e desenvolvimento do comércio.⁷⁹ Após a consolidação da burguesia, a família, enquanto instituição, tornou-se mais forte e cada membro assumiu um papel próprio na sociedade, até mesmo

⁷⁶ Bispo protestante da igreja Moraviana, educador, cientista e escritor checo.

⁷⁷ SALISBURY, Martin; STYLES, Morag - *Children's Picturebooks*. Londres: Laurence King Publishers, 2012. p. 12

⁷⁸ BAIÃO, Alexandra Portas – *Experiências de leitura da narrativa gráfica: o papel do designer na criação de livros sem texto*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística. Lisboa: FBAUL. 2011.

⁷⁹ RIBEIRO, Marta – *Do desenho à ilustração infantil*. Dissertação de mestrado em Desenho, FBAUL. 2011. p. 33

a criança, o que fez surgirem objectos vocacionados para ela como os brinquedos e os livros. Foi também nesta altura que houve grande desenvolvimento nas áreas da psicologia infantil, da pedagogia e da pediatria.⁸⁰

Nos séculos, XVIII e XIX, a escola passou a ser responsável pela divulgação dos valores morais da época. A educação preparava a criança para um mundo futuro de trabalho, e a literatura, por ter adquirido função formativa, foi carregada de uma visão pedagógica, que repetia os valores da burguesia dominante.

A partir desse período, os livros para crianças surgiram com características de produto, pensando-se para um consumo em maior escala. Impressos a partir da reprodução fotográfica de originais coloridos, tornaram-se itens de luxo para a nova sociedade burguesa que se formava e desenvolvia. A ilustração dos livros destinados às crianças ganhou novo universo, expandido em técnicas e cores.



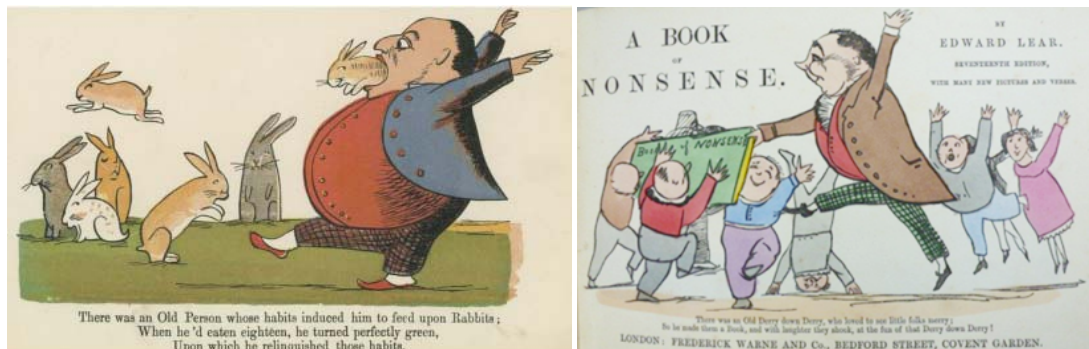
Em 1789 surgiu a obra de William Blake (1757-1827) *Songs of Innocence*, no *Illuminated Book* (fig. 57). Pintor, gravador, poeta e místico visionário, os seus livros, de carácter moralista e religioso, não tinham a intenção de serem escritos para as crianças. Blake

Figura 57 - William Blake. *Songs of Innocence*, no *Illuminated Book*, 1789

inovou ao trabalhar o texto e a imagem de forma integrada. Ele imprimia o seu próprio trabalho, muitas vezes pintando a aguarela cada página, atribuindo, assim, um carácter de único a cada livro.

Alguns anos mais tarde, em 1846, Edward Lear (1812-1888) uniu poesia e ilustrações com o seu livro *A Book of Nonsense* (figs. 58 e 59). Lear era um artista inglês, ilustrador, autor e poeta. No início da sua carreira (1832) foi contratado pela Sociedade Zoológica de Londres para executar ilustrações de aves. A partir de 1836 decidiu dedicou-se a pintar paisagens. Viajou muito ao longo da sua vida e nessas viagens produziu inúmeros desenhos. Nas criação das ilustrações do *Book of Nonsense* optou por um desenho resultante de um gesto fluido e solto como o de uma criança, o que não era comum no século XIX.

⁸⁰ BAIÃO, Alexandra Portas – *Experiências de leitura da narrativa gráfica: o papel do designer na criação de livros sem texto*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística. Lisboa: FBAUL. 2011.



Figuras 58 e 59 - Edward Lear. *A Book of Nonsense*, 1846

No século XVIII assistiu-se ao surgimento de novos editores, principalmente no Reino Unido. John Newbery⁸¹ (1713-1767) proprietário de uma livraria em Londres, destacou-se como editor e publicou *A Little Pretty Pocket-Book* (figs. 60 e 61), um catálogo de jogos infantis. Criou um marco importante no desenvolvimento do mercado especializado para a infância pois procurava transmitir que era possível aprender com prazer.⁸²



Figuras 60 e 61 - John Newbery. *A Little Pretty Pocket-Book*

Desde o fim do século XVII até meados do século XVIII que a ilustração foi ganhando terreno no setor editorial, sendo reflexo do aparecimento e desenvolvimento das técnicas de impressão como a água-forte, a xilogravura a cor, a litografia e a cromolitografia.

⁸¹ John Newbery foi um editor inglês do século XVIII, considerado um dos primeiros na edição de livros para a infância de alta qualidade e a baixo custo.

⁸² RIBEIRO, Marta – *Do desenho à ilustração infantil*. Dissertação de mestrado em Desenho, FBAUL. 2011. p. 29

Embora fosse no século XVIII que começou a existir espaço gráfico para a expansão da ilustração, foi na era vitoriana (de 1837 a 1901) que houve, como referido, grande realização de livros ilustrados para crianças.

Com a emergência dos livros com imagens, onde cada ilustração era complemento qualitativo para o texto, os artistas deixaram de ser anónimos, passando a ter reconhecimento, pelo contributo estético que davam a cada texto.⁸³

No início do século XIX, surgiram na Alemanha, as obras dos irmãos Grimm (1812). Jacob (1785-1863) e Wilherm Grimm (1786-1859) dedicaram-se ao registo de várias fábulas e contos infantis, ganhando notoriedade no mundo literário. As suas histórias, feitas a partir de adaptações de histórias folclóricas populares, foram ilustradas por George Cruikshank (1792-1878), caricaturista e ilustrador inglês - *A Bela Adormecida*, *Os Sete Anões e a Branca de Neve*, *Capuchinho Vermelho*, *Hansel and Gretel* são alguns exemplos. Cruikshank era um artista extremamente talentoso e prolífico, produziu mais de 10.000 desenhos, incluindo caricaturas, ilustrações e comentários sociais. Ilustrou mais de 800 livros, incluindo clássicos de Charles Dickens (1812-1870) e outros grandes escritores vitorianos.

São também desta altura as publicações do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), dos contos *O Patinho Feio*, *O Fato Novo do Imperador* (1835-1842), entre outros.

A partir de então, repetiram-se alguns temas que conquistaram a predilecção dos leitores, tais como: *Alice no País das Maravilhas* (1863) escrita por Lewis Carol (1832-1898) e ilustrada pelo inglês John Tenniel⁸⁴ (1820-1914) (fig. 62), com as suas histórias fantásticas; *In Fairyland* (1870), livro ilustrado por Richard Doyle⁸⁵ (1824-1883) e escrito por Willian Allingham (1824-1889) (fig. 63), também obteve grande sucesso

⁸³ RIBEIRO, Marta – *Do desenho à ilustração infantil*. Dissertação de mestrado em Desenho, FBAUL. 2011. p. 40

⁸⁴ Ilustrador e caricaturista inglês, colaborou com a revista satírica *Punch*, para a qual produziu mais de 2000 ilustrações e caricaturas (o seu desenho satírico mais conhecido foi *Um jogo desigual*, publicado nesta revista a 8 de outubro de 1881, representando um policial lutando contra um criminoso com apenas um bastão para proteção). Ilustrou também vários livros, incluindo uma edição de 1848 das fábulas de Esopo (620 a.c.-564 a.c.), porém os seus trabalhos mais importantes foram sobre *Alice no País das Maravilhas*.

⁸⁵ Ilustrador inglês da época Vitoriana, era filho do caricaturista John Doyle. Contribuiu com as suas ilustrações e caricaturas políticas para a revista de humor inglesa *Punch*. Colaborou com John Ruskin (1819-1900), ilustrando *King of the Golden River de 1851*. É muito conhecido o seu trabalho como ilustrador de histórias de fadas. As suas ilustrações fantásticas eram feitas em tinta e aguarela, coloridas e muitas vezes ricamente texturadas. Os desenhos eram inocentemente encantadores com um toque ocasional de temas mais *escuros*.

entre o público infantil pelas suas imagens povoadas por duendes e fadas; histórias do quotidiano infantil como *As Meninas Exemplares* (1857) da Condessa de Ségur (1799-1874) (fig. 64).

Estava, então, consolidado este género literário na Europa, aumentando a cada ano, o numero de produções e exportando-se muitos títulos a outros continentes.



Figuras 62, 63 e 64 - John Tenniel. *Alice no País das Maravilhas*, 1863; Richard Doyle. *Fairyland*, 1870; Condessa de Ségur. *As Meninas Exemplares*, 1857

Neste século surgiram, também, um grande número de publicações elaboradas com efeitos de pop-up, cortes especiais, peças para serem recortadas, mas com a I Guerra Mundial este tipo de livros deixou de ser publicado, pelo seu alto custo e dificuldade de importação.⁸⁶

Em 1874 foi editado *The Frog Prince* (figs. 65 e 66), ilustrado por Walter Crane⁸⁷ (1845-1915) autor responsável por uma revolução na qualidade artística dos livros infantis da altura.

⁸⁶ BURLINGHAM, Cyntia - *Picturing Childhood. The evolution of the illustrated children's book*. Los Angeles: 1997. p. 29

⁸⁷ Foi um ilustrador e pintor inglês que produziu diversos livros para todas as idades. Como acreditava que as crianças tinham a capacidade de aprender por meio de imagens antes mesmo de aprenderem a ler, foi responsável por uma *revolução* na qualidade artística dos livros infantis, produzindo, no processo, inúmeras ilustrações que influenciaram ilustradores até hoje.



Figuras 65 e 66 - Walter Crane. Imagens de *The Frog Prince*, 1874

Outra importante ilustradora da época, Kate Greenaway⁸⁸ (1886-1957) autora de *Under the Window* em 1878 (figs. 67 e 68), obteve grande sucesso por representar principalmente crianças em cenas bucólicas.



Figuras 67 e 68 - Kate Greenaway. Imagens de *Under the Window*, 1878

No início do século XX, no Ocidente, com o aparecimento da serigrafia⁸⁹ assistimos a um aumento considerável das possibilidades técnicas de reprodução das ilustrações.

⁸⁸ Foi uma das mais influentes e populares ilustradoras inglesas da época, conhecida pelos seus originais e encantadores livros infantis. Estudou arte e as suas primeiras ilustrações publicadas apareceram em revistas como a *Little Folks*. Em 1879 produziu o seu primeiro livro de sucesso *Sob a janela*, seguido do *Livro de aniversário* (1880), *Mãe Gansa* (1881), *Pequena Ann* (1883) e outros livros para criança que tiveram um enorme sucesso.

⁸⁹ Sistema de impressão que tem como método derramar tinta através de uma tela previamente gravada pelo processo de fotossensibilidade (a tela preparada com uma emulsão fotossensível é colocada sobre um fotolito e, ambos, são colocados numa mesa de luz, resultando que os pontos escuros do fotolito correspondem aos locais que surgirão na tela).

Deste período destacam-se as obras de Beatrix Potter⁹⁰ (1866-1943), que inovou ao associar comportamentos humanos a animais como em *The Peter Rabbit* (figs. 69, 70 e 71). Além de demonstrar grande preocupação com as características físicas do livro, de forma a ser facilmente manuseado pelas crianças, utilizou a técnica de aguarela, que foi um desafio aos métodos de impressão da época.



Figuras 69, 70 e 71 - Beatrix Potter. Imagens de *The Peter Rabbit*, 1902

Até há I Guerra Mundial, os livros infantis eram um *bom negócio* que se estava a expandir. No pós guerra, as novas produções deslocaram-se para os Estados Unidos, que passaram a ter o controle do mercado e a valorizar cada vez mais a arte de ilustrar.

*Encerrou-se, assim, um período e teve início um outro que revelaria novas técnicas, novos ilustradores.*⁹¹

Contemporaneamente há uma grande variedade de *estilos* de ilustração para a infância, estimulada pelo desenvolvimento tecnológico na área editorial. E muito embora estejamos na era da globalidade, e as grandes editoras produzam intencionalmente

⁹⁰ Helen Beatrix Potter nasceu em Londres, no seio de uma família da alta burguesia inglesa. Educada de acordo com as rígidas convenções da sociedade vitoriana, não frequentou a escola, tendo sido instruída em casa por precetoras. No entanto, recebeu uma educação esmerada, aprendendo Pintura e História Natural, disciplinas que vieram a revelar-se determinantes no seu percurso.

Apaixonada pela natureza e por animais, inspirou-se num coelho de estimação para escrever e ilustrar o seu primeiro livro infantil. Publicado em 1902, *A História do Pedro Coelho* tornou-se logo um fenómeno de popularidade, vindo a tornar-se um dos grandes clássicos da literatura infantil do século XX.

⁹¹ MOKARZEL, Marisa de Oliveira – *O era uma vez na Ilustração*. Dissertação de Mestrado. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1998

imagens universais, o livro infantil tem conseguido ser um veículo da língua e cultura locais.

A imagem produzida para a literatura infantil, impôs-se como uma linguagem visual, possuidora de características próprias e parte integral da composição literária, ganhando o estatuto de arte, resultado da sua crescente qualidade estética.

*O livro de ilustração deve ser iniciação cultural não só através do texto mas também através da ilustração e da qualidade gráfica.*⁹²

⁹² ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner. 1980 *apud* AZEVEDO, Catarina Isabel Martins de - *Imagens para a Infância, Processos construtivos da ilustração do livro infantil em Portugal*. Dissertação de mestrado em Educação Artística, FBAUL. 2007. p. 1

PARTE II

FÁBULAS DE LA FONTAINE

*Quando Prometeu quis formar o homem, tomou a qualidade predominante de cada animal: dessas peças tão diferentes compôs a nossa espécie, e fez essa obra que se chama o vulgo. Assim, estas fábulas são um quadro onde cada um de nós se acha retratado. Nas pessoas de idade elas confirmam os conhecimentos que adquiriram com o tempo; nas crianças inculcam o que lhes convém saber. Como estas são recentes no mundo, natural é que não conheçam os habitantes nem se conheçam a si próprias; devemos fazer o possível por não as deixar nesta ignorância; ensinemos-lhes o que é um leão, uma raposa e assim por diante, e a razão por que, às vezes, se compara o homem com qualquer um desses animais. Para isso servem as fábulas: delas provêm as primeiras noções sobre estas coisas.*⁹³

2.1 A fábula

A fábula, do Latim *fabula*, significa *história*, literalmente *o que é dito*. Caracteriza-se por ser uma narrativa curta e imaginária, em verso ou não, em que as personagens são animais ou seres inanimados que apresentam características humanas, tais como a fala, os costumes, etc e, que no final apresenta uma intenção moralizadora, através do riso, da sátira ou do absurdo⁹⁴.

Com origem no Oriente, onde existia uma vasta tradição deste tipo de narrativa, passou mais tarde para a Grécia, sendo divulgada sobretudo pelo escritor grego Esopo⁹⁵, autor a quem foi atribuído um conjunto de histórias⁹⁶ de carácter moral e alegórico, cujos papéis principais eram desenvolvidos por animais com capacidade de pensar e de falar. Como não deixou nada escrito, as fábulas que lhe são atribuídas foram recolhidas pela

⁹³ LA FONTAINE, Fábulas de – Traduzidas ou adaptadas por poetas portugueses e brasileiros do século XIX. Segundo a edição impressa em Paris em 1886. Moderna Editorial Laves. p. xxii

⁹⁴ LESAGE, Claire – *Jean de La Fontaine*. France, 1995

⁹⁵ O local e data do seu nascimento são incertos, teria nascido no final do século VII a.c. ou início do século VI a.c. Morreu em Delfos, tendo sido executado injustamente segundo descreve Heródoto (histórias II, 134) e foi escravo de Jádmon, um cidadão de Samos.

⁹⁶ As fábulas de Esopo são contos curtos construídos de forma simples e clara (como a fala das pessoas do povo a quem eram dirigidas).

primeira vez por volta de 325 a. C., por Demétrio de Faleros (c. 350 a.c.-280 a.c.)⁹⁷ sendo ilustradas em manuscritos, louça e tecidos. Contava-as para o povo que se encarregava de as repetir não as deixando *cair* no esquecimento, fazendo parte da cultura universal.⁹⁸

Só com os romanos, dos quais se destaca Julio Phedrus⁹⁹, é que a fábula se inseriu na literatura escrita.

Retomando nas fábulas temas tratados por autores como Esopo e Phedrus, assim como pelos fabulários da idade média, não esquecendo a literatura indiana e árabe, Jean de La Fontaine (1621-1695) seleciona aqueles que considera serem os melhores, renova-os, com humor e ironia, fazendo um retrato acutilante da sociedade do seu tempo onde povo, burguesia, clero e nobreza se confrontam com a sua própria existência dando vida a um conjunto de personagens que tanto podem ser pessoas como animais.¹⁰⁰

Sendo composições inverosímeis, de forte carácter pedagógico e muito versáteis, as fábulas permitem abordar determinados assuntos de diversas maneiras.

Contadas e readaptadas são, normalmente, transmitidas por pais, professores, até políticos e figuras públicas. Estão em livros, peças de teatro, filmes, e em várias outras formas de comunicação, fazendo parte da linguagem quotidiana como a expressão que a raposa usou quando viu que não conseguia apanhar as uvas: *Estão verdes*.

Elas podem ser, ao mesmo tempo, uma narrativa pitoresca, uma alegoria moral, uma proclamação emblemática, um programa didáctico e uma arte da memória.¹⁰¹

⁹⁷ Demétrio de Faleros ou Faleron foi um orador da Grécia Antiga, discípulo de Teofrasto, responsável por organizar a primeira coleção de fábulas mencionada pelos antigos, chamada de *Coletânea de Discursos Esópicos*.

⁹⁸ Aristóteles, na Retórica, relata fábulas de Esopo, como por exemplo A raposa e o Ouriço.

⁹⁹ Julio Phedrus, fabulista romano (século I d.c.)

¹⁰⁰ Esopo e Phedrus, juntamente com La Fontaine, que no séc. XVII imprimiu à fábula um grande refinamento, são os mais famosos escritores deste estilo.

¹⁰¹ LESAGE, Claire – *Jean de La Fontaine*. France, 1995

2.2 Jean de la Fontaine e as suas fábulas



Figura 72 - Jean de La Fontaine

Jean de La Fontaine (fig. 72), o escritor mais lido do século XVII, nasceu a 8 de Julho de 1621, em Château-Thierry, na região de Champagne, França, no seio de uma família rica. Estudou teologia e direito, mas o seu maior interesse sempre foi a literatura. Por vontade do pai, Charles de La Fontaine (1594-?), Superintendente das águas e florestas, casou-se em 1647 com Marie Héricart (1633-1709). Em 1652 o pai morre e La Fontaine assume o seu cargo. Convicto de que o trabalho não o satisfaz e sentindo-se infeliz no casamento, abandona tudo e rumo a Paris. Aí colocou-se ao serviço do Ministro das Finanças Nicolas Fouquet (1615-1680), mecenas de vários artistas e a quem dedicou uma coletânea de poemas. Escreveu o romance *Os Amores de Psique e Cupido* e tornou-se próximo dos escritores Molière (1622-1673) e Racine (1639-1699).

Quando Fouquet caiu em desgraça perante o rei e foi preso, La Fontaine tornou-se protegido da Duquesa de Bouillon (1577-1642) e da Duquesa d'Orleans (1652-1722).

As primeiras fábulas conquistaram imediatamente os seus leitores e foram publicadas em 1668. Bastante popular graças ao sucesso destas narrativas, La Fontaine tornou-se membro da Academia Francesa a 2 de Maio de 1684. Outras novas edições das *Fábulas* foram publicadas em vida do autor, sendo que a última foi em 1693, dois anos antes do seu falecimento.

As suas fábulas criaram um modelo que influenciou os fabulistas que se seguiram por toda a Europa, divulgando desta forma o seu trabalho.

Tendo, as fábulas, sido escritas em três partes, divididas em doze livros, onde através do verso livre foi utilizada uma linguagem ágil e expressiva para analisar a alma e a natureza do ser humano. Continham uma crítica satírica à sociedade do final do séc. XVII, mas podem ser aplicadas nos dias de hoje.

A sua primeira colecção de fábulas surgiu impressa no dia 31 de Março de 1668, e foi dedicada e oferecida ao filho mais velho, de sete anos de idade, do rei Luís XIV de França. Continha cento e vinte e quatro fábulas, repartidas por seis livros, com gravuras

da autoria de François Chauveau¹⁰² (1613-1676). A segunda, dedicada a Madame de Montespan (1640-1707), amante de Luís XIV, foi publicada em 1678. Por fim, a terceira colectânea, datada de 1694, foi oferecida ao Duque de Bourgogne (1672-1712), o filho mais novo do rei. (fig. 73, 74 e 75)



Figuras 73, 74 e 75 - François Chauveau. *A Raposa e o Galo*, *A Raposa e o Bode*, *Os Dois Burros*, em *Fábulas de La Fontaine*. 1668

La Fontaine retirou os assuntos e animais de entre as suas leituras (nomeadamente nas colecções orientais, como a do *Pantchatantra*¹⁰³, desconhecida aos comuns no seu tempo, nas colecções greco-romanas de Esopo, Phedrus, Aviano, Babrias, Baldus, e, também nas colecções árabes, como a de *Calila e Dimna*, transmitidas a todo o Ocidente pelos jograis franceses nos seus *fabliaux* e pelos moralistas católicos nos seus *exemplários*, razão pela qual o seu bestiário pouco inova.¹⁰⁴

2.3 O bestiário de La Fontaine

O Bestiário¹⁰⁵, com origem na Antiguidade, é uma obra onde são descritos animais reais ou fabulosos. Na Idade Média, esses compêndios de ilustrações de *bestas* transmitiam a visão teocêntrica que dominava neste período da história humana.

¹⁰² Gravador a água-forte, desenhador e pintor francês. Notável pela sua cultura e imaginação, ilustrou obras de La Fontaine, Mlle de Scudéry, Scarron, Molière, Racine e Boileau, deixando um vasto espólio de peças.

¹⁰³ A mais antiga coleção de fábulas indianas, escrita em sânscrito, em verso e prosa. O texto original, atualmente perdido, foi provavelmente composto no séc. III a. C. E atribuído a Vishnu Sarma.

¹⁰⁴ *Fábulas de La Fontaine* – Traduzidas ou adaptadas por poetas portugueses e brasileiros do século XIX. Segundo a edição impressa em Paris em 1886. Moderna Editorial Lavores. p. vi

¹⁰⁵ Segundo o dicionário enciclopédico Koogan Larousse Seleções

As origens do Bestiário remontam à época clássica greco-latina num compêndio intitulado *Fisiólogo*. O *Fisiólogo* ou o *Naturalista*¹⁰⁶ foi uma obra escrita em grego e produzida na Alexandria, entre os sécs. I e III. O original nunca foi encontrado e o único manuscrito grego que, hoje em dia, se conhece é uma retradução dessa fonte perdida.¹⁰⁷

Os bestiários propriamente ditos desenvolveram-se particularmente em Inglaterra, embora também tenham conhecido algum prestígio em França. Enquanto que os manuscritos ingleses foram escritos em latim e eram luxuosamente produzidos, os franceses foram traduções para vernáculo do *Fisiólogo* latino¹⁰⁸, muito mais modestos.

Duma forma geral, os bestiários apontavam claramente para uma leitura simbólica, uma vez que a natureza, e em particular os animais, interessavam não pela realidade que transmitiam, mas pelo que metaforicamente significavam. Nessas interpretações estão presentes nítidas intenções moralistas, uma vez que está sempre patente a dualidade Bem versus Mal.

Os primeiros exemplos de manuscritos de bestiário decorado com iluminuras datam de cerca de 1180. Através de formas simbólicas os animais protagonizavam vícios ou virtudes, materializavam atributos humanos, permitindo, assim, tornar concretos os conceitos abstratos e representá-los iconograficamente.¹⁰⁹ As imagens assumem-se como textos destinados a ser lidos, não só por aqueles que não entendem as palavras, mas igualmente por aqueles para quem o texto escrito é compreensível.

Com o final da época medieval e início da renascentista os bestiários desapareceram, pois as preocupações simbólicas e alegóricas deixaram de se coadunar com as novas preocupações naturalistas.

¹⁰⁶ <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>

¹⁰⁷ Os estudiosos sugerem como local de origem Alexandria por alguns animais nele descritos serem conhecidos sobretudo no Egipto. A obra terá sido redigida, provavelmente, com fins educativos, descrevendo de forma literal as criaturas, tendo as moralizações sido introduzidas posteriormente pelos autores cristãos. O texto grego original possuía entre 40 e 48 capítulos.

¹⁰⁸ É a partir do séc VIII que começaram a surgir as muitas versões latinas do *Fisiólogo*, que originaram o aparecimento dos bestiários.

¹⁰⁹ RAMOS, Ana Margarida (Professora Auxiliar na Universidade de Aveiro. Concluiu Doutoramento em Literatura pela Universidade de Aveiro em 2005) – *As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea*.

Hoje em dia, perduram ainda algumas metáforas animais que remontam ao simbolismo medieval, como a da raposa manhosa e bajuladora, a do leão régio e majestoso ou a do cão fiel, tendo, no entanto, outros tipos de preocupação na mensagem que contêm.

O bestiário de *Jean de La Fontaine*¹¹⁰ é constituído, essencialmente, por animais conhecidos, todos fazem parte de um bestiário comum da cultura ocidental desde a antiguidade distante, mesmo aqueles que, tal como o leão ou o elefante não se encontram em terras da velha Europa. Todos são familiares dos leitores de La Fontaine, qualquer que seja a sua idade e época. Contrariamente aquilo que geralmente cremos, este bestiário não comporta um elevado número de espécies animais: menos de meia centena para aproximadamente 238 fábulas. Há o recurso constante a certos animais - seis de entre eles encontram-se em dez ou mais fábulas (o leão, o lobo, a raposa, o burro, o cão e a ratazana), outros são frequentes (o galo, o macaco, o corvo, o boi) e ainda muitos deles como a ostra ou o zangão encontram-se referidos apenas uma vez. É um bestiário hierárquico, cada figura representa principalmente a sua espécie de modo arquétipo, pois não é uma raposa qualquer, é *A raposa*. Os traços físicos, sociais, morais e psicológicos são características gerais da espécie que representa e não particularidades individuais. (fig. 76)



Figuras 76 - Jean-Baptiste Oudry. *A Raposa e a Cegonha*, óleo sobre tela, 120 x 78 cm, 1747, Museu do Palácio de Versalhes

¹¹⁰ LESAGE, Claire – *Jean de La Fontaine*. France, 1995

2.4 As fábulas interpretadas por alguns ilustradores e artistas paradigmáticos

Segundo Ana M. Ramos, os animais conhecidos do homem, pela sua extraordinária variedade e quantidade, além de serem conotados com várias simbologias, são alvo de tratamento frequente no universo artístico e literário, percorrendo escolas e tendências. (...)

Um extensíssimo bestiário persiste, povoado pelos mais diversos animais, verdadeiros e fantásticos, desde o texto bíblico aos textos literários mais recentes, alvo de recriações e reapropriações constantes, trabalhando a relação ambígua do homem com o animal.¹¹¹

As histórias com animais como personagens são, também, um tema muito apreciado pelas crianças, daí que a fábula continue a ser um dos géneros que persiste com relevo na literatura infantil, com exemplos em todas as épocas até à contemporaneidade.

Inicialmente as fábulas de La Fontaine não foram criadas para serem ilustradas, mas desde a mais remota edição que elas se apresentam como tal. Grandes artistas, ao longo dos séculos, com interpretações pessoais, reiteraram o seu carácter intemporal e universal.

Os primeiros ilustradores colocavam-se somente ao serviço do texto, mas com o passar do tempo os artistas passaram a utilizar La Fontaine como *suporte* ou *trampolim* para extravasar a sua imaginação e as suas fantasias. O texto e a imagem abandonaram a sua autonomia e unindo-se formaram o mesmo *objeto estético*.

Sendo uma fonte inesgotável de inspiração, as fábulas entraram no campo artístico e decorativo e os artistas traduziram-nas nas mais diversas técnicas, desde simples desenho a grafite, aguarela, gravura, tapeçaria, cerâmica, escultura etc (figs. 77 e 78).

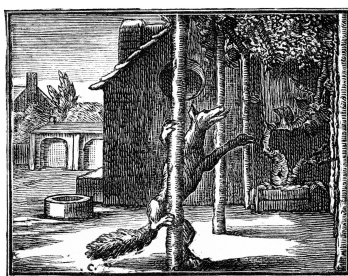
¹¹¹ RAMOS, Ana Margarida (Professora Auxiliar na Universidade de Aveiro. Concluiu Doutoramento em Literatura pela Universidade de Aveiro em 2005) – *As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea*.



Figuras 77 e 78 - *A Raposa e as uvas*. Jarra de faiança do fim do séc. XVIII (Château-Thierry); Poltrona do conjunto *Sofá e seis poltronas para a rainha*. Estampadas por Claude-Louis Burgat (1717-1782), mestre de Paris em 1744, esculpidas em faia natural. Os assentos e costas são forrados de tapeçarias de Beauvais com a temática das fábulas de La Fontaine.

Com a intenção de dar uma ideia das diferentes abordagens gráficas que foram sendo criadas ao longo do tempo, apresentamos de uma forma sucinta, o trabalho de alguns ilustradores e artistas que deixaram o seu cunho neste mundo das fábulas de La Fontaine.¹¹²

François Chauveau foi o autor das primeiras ilustrações de La Fontaine, como referimos anteriormente, em 1668. Desenhador, gravador e pintor, realizou (juntamente com os seus alunos) 118 miniaturas (vinhetas) para as fábulas. Os desenhos resultantes eram exatamente o que era descrito no texto. (Figs. 79, 80 e 81).



Figuras 79, 80 e 81- François Chauveau. *A Raposa e a Cegonha*, *A Raposa e as Uvas*, *O Corvo e a Raposa*, em *Fábulas de La Fontaine*. 1668

¹¹² Muitas vezes, quando os artistas recriavam uma fábula ilustrada anteriormente, faziam-no desenhando uma cena diferente dessa mesma fábula.

No século XVIII, o pintor e gravador francês Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)¹¹³, ilustrou as fábulas de La Fontaine, cuja publicação se iniciou em 1755, executando 275 desenhos que se caracterizavam por ser realistas, onde a natureza era fielmente imitada. (figs. 82, 83, 84 e 85). Jean-Baptiste Oudry foi um grande vulto da sua época, começou a sua atividade artística pintando quadros de flores e naturezas-mortas, mais tarde, por volta de 1720, iniciou uma nova especialidade temática, a pintura de animais, caçadas e paisagens. Através da encomenda do rei Luís XIV elaborou cenas de caçadas reais numa série de tapetes designada *Partidas de Caça de Luís XIV*. É famoso o seu quadro *Cães guardando a caça*.

Foi membro da Académie de Peinture et de Sculpture, director da manufactura de tapetes de Beauvais e, a partir de 1736, dirigiu os trabalhos das oficinas parisienses de tapetes tornando-se, mais tarde professor desta mesma instituição. No final da sua carreira apenas pintava para figuras de notoriedade da época.



Figuras 82, 83, 84 e 85 - Jean-Baptiste Oudry. *A Raposa as Uvas, A Raposa e a Cegonha, Os animais doentes com Peste, Os dois pombos*, em *Fábulas de La Fontaine*, 1755

Os seus desenhos, que ilustravam, na cidade de Paris, uma nova edição das tão populares fábulas, foram a inspiração para a criação das ilustrações dos painéis de azulejos do mosteiro de São Vicente de Fora.

No final do século, em Lisboa, após o terramoto e aquando da reconstrução da cidade, foram construídas paredes nos claustros do mosteiro de São Vicente de Fora revestidas com azulejos azul e branco, ordenados em trinta e oito painéis, que representavam cenas de fábulas de La Fontaine (figs. 86 e 87)¹¹⁴. Não sendo *as fábulas* uma temática

¹¹³ Jean-Baptiste Oudry foi o ilustrador do tempo das *Luzes*, como François Chauveau tinha sido o do século precedente, como Gustave Doré (1832-1883) dominaria, após meados do século seguinte.

¹¹⁴ Realizados pelo pintor cerâmico Policardo de Oliveira Bernardes (1695-1778)

original, o azulejo azul e branco, tipicamente português, atribuiu-lhes um novo e inesperado olhar, pois não se tem conhecimento de outro espaço de recolhimento, seja católico, ortodoxo ou protestante, que oferecesse um dos seus espaços físicos a temática tão *terrena e humana*.



Figuras 86 e 87 - Painéis de azulejo do Mosteiro de S. Vicente de Fora, *O Galo e a Raposa* e *A Raposa e o Bode*

Jean-Ignace-Isidore Grandville¹¹⁵ (1803-1847) ilustrou, ao seu *estilo*, algumas fábulas. As suas ilustrações tinham forte influência do desenho de caricatura. Grandville vestiu os animais como humanos, atribuiu-lhes também os seus gestos e atitudes, comentando através da imagem o que era dito no texto.

O primeiro trabalho que deu notabilidade a este artista foi *Les Métamorphoses du jour* (1828-1829), uma série de setenta desenhos de cenas em que as figuras com corpos dos homens e *caras* de animais são feitos para jogar uma comédia humana.

O seu sucesso fez com que fosse contratado como colaborador artístico para vários jornais, tais como *La Silhouette*, *L'Artiste* e *La Caricature*, nos quais ganhou popularidade devido às caricaturas políticas. Após a reinstituição da censura prévia da caricatura em 1835, Grandville começou a trabalhar, quase em exclusivo, em ilustração, sendo as fábulas de *La Fontaine* (figs. 88, 89 e 90), *Don Quixote*, *As Viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoe*, alguns exemplos.

¹¹⁵ Grandville é o pseudónimo utilizado pelo artista e litógrafo francês da caricatura do século XIX, Jean Ignace Isidore Gérard. Foi ensinado pelo seu pai, um pintor de miniaturas, a desenhar e a pintar. O jovem artista era mais hábil a desenhar do que a pintar e demonstrou um talento inicial para criar caricaturas a lápis. À medida que o seu trabalho de caricaturista se foi desenvolvendo, o uso da litografia foi-se generalizando, Grandville apreciou o imediatismo do processo e desenvolveu um estilo de desenho, com linhas mais precisas, para utilizar esta técnica. As suas caricaturas e ilustrações foram muito populares, tornando-se mais fantásticas ao longo do tempo

Os trabalhos de Grandville mostravam uma análise incisiva do caráter, executada com engenho inventivo, com algum humor, uma refinada delicadeza de sentimentos e um toque de reflexão sóbria.



Figuras 88, 89 e 90 - Jean-Ignace-Isidore Grandville. *A Cegonha e a Raposa*, *A Raposa e o Corvo*, *A Raposa, o Ouriço e as Moscas*, em *Fábulas de La Fontaine*

Em Portugal, um pouco mais tarde (1893-94), Rafael Bordalo Pinheiro¹¹⁶ (1846-1905) também recorre à atribuição de atitudes humanas a animais de forma caricatural. Os painéis de azulejos integrados no mobiliário, fachada e interior da Tabacaria Mónaco¹¹⁷ no Largo Rossio, em Lisboa, são um bom exemplo (figs. 91 e 92).

Tabacaria essa fundada em 1875 recebeu o nome em homenagem ao Príncipe Alberto I do Mónaco, que visitou o Rei D. Carlos em Lisboa no fim do século XIX. Foi remodelada em 1893, pelo pintor António Ramalho¹¹⁸ (1859-1916) e por Rafael Bordalo

¹¹⁶ Raphael Bordallo Pinheiro foi desenhador e aquarelista, ilustrador de uma vasta obra dispersa por vários livros e publicações, tendo sido, também, precursor do cartaz artístico em Portugal, decorador, caricaturista político e social, jornalista, ceramista e professor. Foi com a caricatura artística que deixou uma marca inconfundível no século XIX português, pois através do seu desenho não só criticou como se torna um lutador em defesa dos valores e da dignidade de Portugal. Criou símbolos das realidades nacionais, dos quais o *Zé Povinho* se destacou, erguendo-se como a imagem de um povo, sofredor, explorado mas ao mesmo tempo conformado com a sua sorte.

¹¹⁷ A Tabacaria Mónaco quando abriu ao público impressionou. Na imprensa, chamaram-lhe até *Capela de São João Baptista dos Charutos*, comparando-a ao recanto da igreja de São Roque encomendado por D.João V a dois arquitectos italianos. O espaço era comprido e estreito, mas durante muitos anos tornou-se central na vida da cidade.

Era um local de paragem obrigatória: entre políticos, escritores, jornalistas célebres e outras altas individualidades, não havia quem passasse no Rossio sem lá ir à procura de charutos, imprensa ou apenas de uma boa intriga da vida lisboeta.

¹¹⁸ Estudou na Academia de Belas Artes de Lisboa. Em 1881 foi um dos membros fundadores das exposições do Grupo do Leão e em 1882 o Marquês da Praia e Monforte concedeu-lhe uma bolsa de estudo em Paris, durante dois anos. Estreou-se no *Salon* com a pintura *O Lanterneiro*. Ao regressar a Lisboa, nesse mesmo ano, especializou-se no retrato, sendo exemplo maior a *Senhora vestida de preto*. A partir de 1888, iniciou uma carreira de pintor decorativo desenvolvendo gramáticas revivalistas ou

Pinheiro a pedido do filho de João Cruz, quando este tomou conta do negócio. No interior, os azulejos pintados em azul-cobalto sobre branco, como é comum dos azulejos do século XVIII, contam uma história. Neste caso uma história irónica mostrando diferentes bichos imitando homens em atitudes urbanas: a rã fumadora, a cegonha leitora e uma decoração de fios telefónicos em alusão ao telefone público que ali existiu, a que não faltam andorinhas, numa decoração naturalista que lhe era característica.



Figuras 91 e 92 - Rafael Bordalo Pinheiro. Azulejos da fachada e interior da Tabacaria Mónaco, com desenhos que contam uma história irónica mostrando diferentes bichos imitando homens em atitudes urbanas.

Gustave Doré¹¹⁹, também, criou ilustrações para as fábulas de La Fontaine, caracterizando-se estas pela fantasia e muito detalhe (figs. 93 e 94). Trabalhou sobre madeira, criando um conjunto de imagens bastante cenográficas, com atmosferas misteriosas que reflectiam um universo romântico próprio do século XIX.¹²⁰

Ilustrou imensas obras literárias como *A Divina Comedia* de Dante; *Contos* de Balzac; *Dom Quixote* de Cervantes; *O Corvo* de Edgar Allan Poe e a *Bíblia*.¹²¹

inspirando-se na nascente Arte Nova. São exemplos o pano de boca do Teatro Garcia de Resende, em Évora, em colaboração com João Vaz (1859-1931), o conjunto de vitrais no Hospital de Sant'Ana, na Parede e a decoração da grande escadaria do Palace Hotel do Buçaco. Morreu subitamente na Figueira da Foz, onde executava a decoração do Palácio Sotto Mayor.

¹¹⁹ Pintor, desenhador e o mais produtivo e bem sucedido ilustrador francês de livros de meados do século XIX.

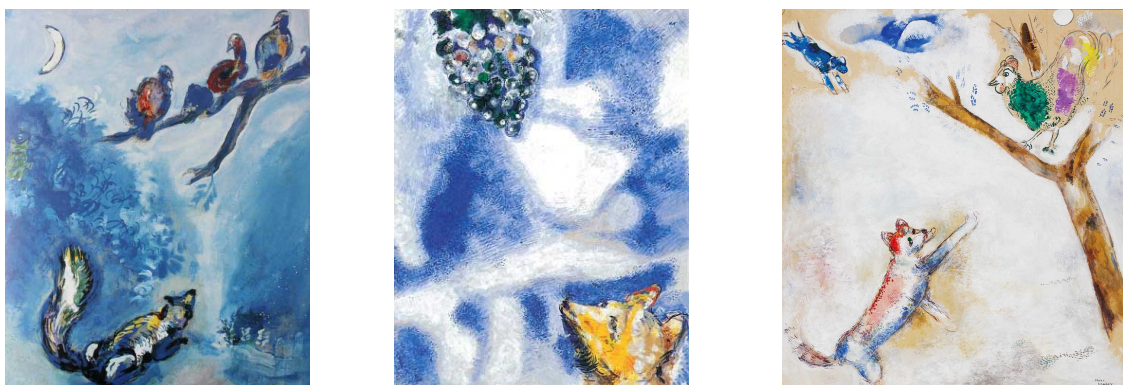
¹²⁰ <http://vinteum.com/ilustracoes-de-gustave-dore/>

¹²¹ PEREIRA, Maria Dilar da Conceição – *Ilustração da Guerra e Paz – Júlio Pomar*. Dissertação de mestrado em Teorias da Arte, FBAUL. 2005



Figuras 93 e 94 - Gustave Doré. *A Raposa e a Cegonha*, *O Galo e a Raposa*, em *Fábulas de La Fontaine*

Entre 1926 e 1927, Marc Chagall (1887-1985)¹²², a convite do marchand francês Ambroise Vollard (1866-1939), realizou uma série de guaches dos poemas de la Fontaine. Exibidos em 1930 foram bastante apreciados pela crítica da época (figs. 95, 96 e 97). De traços distorcidos, mais do que reproduzir o conteúdo, Chagall deu uma nova interpretação às histórias. Nota-se um tom sarcástico do artista ao desenhar os animais e personagens das alegorias em ambientes cheios de sombra.



Figuras 95, 96 e 97 - Marc Chagall. *A Raposa e as Galinhas da Índia*, *A Raposa e as Uvas*, *O Galo e a Raposa*, 1926/27

O artista norte-americano Alexander Calder (1898-1976) criou um conjunto de quarenta e oito ilustrações inéditas para fábulas (figs. 98, 99 e 100), onde o desenho *nu e primitivo* de traço fino e simples brinca com a ironia dos textos. O aspecto *selvagem* reporta-nos para os desenhos circenses do autor e condiz com os cenários que ambientam as histórias.

¹²² Artista de origem russa, foi pintor, ceramista, gravador e vitralista surrealista. O seu verdadeiro nome era Moïshe Zakharovich Shagalov

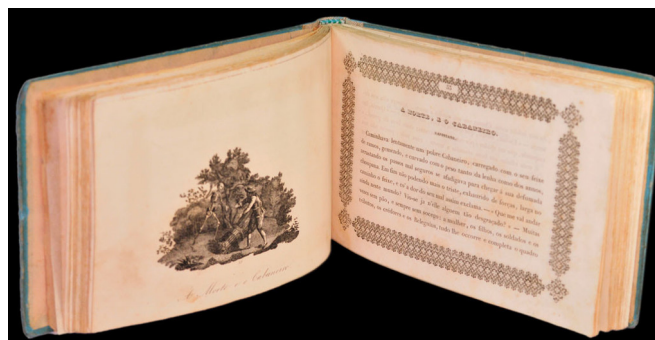
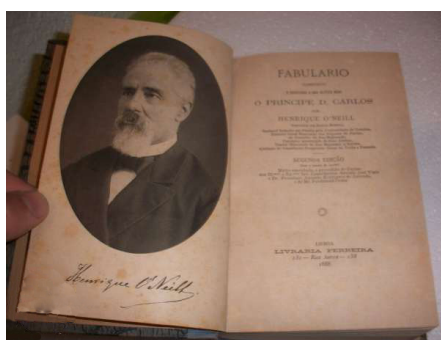


Figuras 98, 99 e 100 - Alexander Calder. Imagem da capa do livro, *A rã e o Rato, O Coelho e a Perdiz*, de *Fábulas selecionadas La Fontaine, ilustrações Calder*

Em Portugal, por influência francesa, no séc. XVIII, a fábula tinha sido cultivada por vários escritores, dos quais se destacam Filinto Elísio (1734-1819) e a Marquesa de Alorna (1750-1839). A literatura infantil chegou-nos através de algumas traduções, e, só no final do século XIX é que os escritores portugueses iniciaram um género de escrita especialmente dirigida ao público infanto-juvenil.¹²³

São, no entanto, conhecidas algumas edições das fábulas destinadas a este público.

Em 1885, Henrique O'Neill (1823-1889), Visconde de Santa Mónica, publicou o *Fabulário*, dedicado ao Príncipe D. Carlos, um conjunto de 366 fábulas em versos das mais variadas origens (incluindo La Fontaine) (fig. 101).



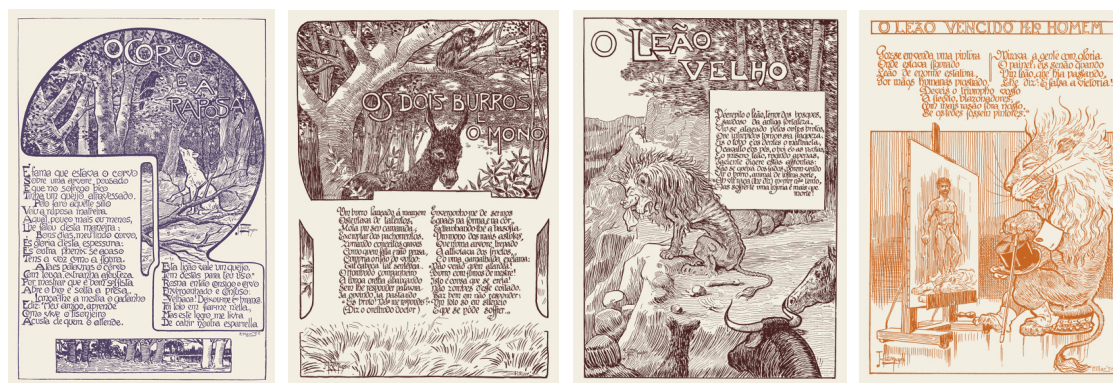
Figuras 101 e 102 - Henrique O'Neil publicou o *Fabulário*, em 1885; O *Fabulista da Mocidade* publicado em 1837 pela Livraria Portuguesa

¹²³ BAIÃO, Alexandra Portas – *Experiências de Leitura da Narrativa Gráfica: O Papel do Designer na Criação de Livros sem Texto*. Mestrado de Educação Artística da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2011. p. 23

No ano de 1837, a Livraria Portuguesa publicou o *Fabulista da Mocidade*, um livro destinado para a educação e recreio da mocidade, traduzido por Tristão da Cunha Portugal, que inclui 85 fábulas em prosa ilustradas com estampas.¹²⁴(fig. 102)

Mais tarde, em 1893, foi editado na colectânea de poesias de João de Deus (1830-1896) *Campo de Flores*, um capítulo contendo oito fábulas em verso destinadas às crianças.

Contemporânea é a edição das *Fábulas de Bocage* para o público mais jovem (edição actualizada em 2005) e que incluía ilustrações de Julião Machado¹²⁵ (1863-1930) (figs. 103, 104, 105 e 106).



Figuras 103, 104, 105 e 106 - Julião Machado. *O Corvo e a Raposa*; *Os dois Burros e o Mono*; *O Leão velho*; *O Leão vencido pelo Homem*.

Como já atrás foi referido, no mundo da fábula, ou fora dele, os animais tem sido um dos temas bastante recorrente na literatura e nas artes plásticas, destacando-se, no entanto, mais algumas espécies pelo seu carácter simbólico, como a raposa, o leão ou o rato.

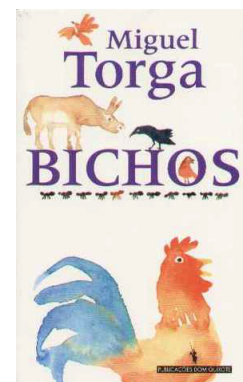
O livro de poemas *Animais nossos amigos* (1911) de Afonso Lopes Vieira (1878-1946), com ilustrações de Raul Lino (1879-1974)¹²⁶ (fig. 107), *O Romance da Raposa – As*

¹²⁴ No decorrer da pesquisa não foi encontrado o nome do(s) autor(es) das estampas.

¹²⁵ Julião Machado foi ilustrador, cartoonista e jornalista. Nas *Fábulas de Bocage* as suas ilustrações acentuaram a “acidez” do texto do poeta. O seu grafismo ainda remete para o Naturalismo do seu mestre Malhoa e para a tradição gráfica de Rafael Bordalo Pinheiro. Não tendo muito sucesso em Portugal partiu com a intenção de ir para a Argentina em 1894, mas o acaso e a comunidade jornalística do Rio de Janeiro *desviaram-no* para o Brasil. Aqui teve grande sucesso e foi renovador da caricatura e cartoon brasileiro. Em 1914 foi editado o livro infantil *Lendas Brasileiras*, em que fez a sua primeira dupla com a escritora Carmem Dolores (1852-1910). Só voltou para Portugal definitivamente em 1920.

¹²⁶ Arquitecto português, lisboeta. Estudou em Windsor, Inglaterra (1890) e no Instituto de Hanôver, na Alemanha. Trabalhou no atelier do arquitecto alemão A. Haupt, um especialista em arquitectura medieval portuguesa. No seu trabalho articulou a tradição portuguesa com as novas correntes europeias do início do século XX. Entre as suas obras incluem-se: a Casa O’Neil, Cascais (1902), a Casa dos Patudos, Alpiarça

aventuras maravilhosas de Salta-pocinhas – Raposeta pintalegrete, senhora de muita treta (1922) de Aquilino Ribeiro (1885-1963)¹²⁷ com ilustrações de Benjamin Rabier (1864-1939) (fig. 108) ou *Os Bichos*¹²⁸, de Miguel Torga (1907-1995), publicado pela primeira vez em 1940 (fig. 109), são alguns exemplos.



Figuras 107, 108 e 109 - Afonso Lopes Vieira. *Animais nossos amigos*, 1911; Aquilino Ribeiro. *Romance da Raposa*, 1922; Miguel Torga. *Bichos*, 1940

Nas artes plásticas, esta temática, também, está patente na obra de alguns artistas.

Para Paula Rego (1935-) as histórias que ouviu contar tantas vezes na sua infância cativaram-na e coloriram para sempre a sua imaginação. Por volta de 1981, a artista adoptou um repertório de temas, onde não só são identificáveis animais, seres humanos e vegetais antropomórficos, como também são familiares – pois pertenciam ao reino do conto de fadas e das fábulas. Ela própria explicou que *escolheu os animais para protagonistas porque eles exibem emoções humanas de forma mais clara do que as*

(1904), a Casa do Cipreste, Sintra (1912), ou o Cinema Tivoli, Lisboa (1924). Foi também nomeado Diretor-Geral dos Monumentos Nacionais em 1949 e foi Diretor da Associação Nacional de Belas-Artes, a partir de 1967.

¹²⁷ SOARES, Bárbara - em trabalho de Projeto do Mestrado em Edição de Texto *O Romance da Raposa: Uma edição anotada para crianças*, 2003, p. 10, a novela terá surgido de forma espontânea, das histórias contadas por Aquilino ao filho Aníbal. O pai entretendo na sua história episódios e pormenores de várias fábulas clássicas de La Fontaine e de contos populares portugueses (...) constrói uma versão pessoal e muito portuguesa de uma personagem arquetípica: a raposa.

¹²⁸ Esta coletânea é constituída por catorze contos e como numa fábula, ao longo de toda a obra, o autor procura focalizar as personagens - bichos, cujo nome vai dar corpo a cada um dos contos, como um ser humano, com capacidade de agir e reagir ao meio, através das "manhas" que caracterizam o Homem. Miguel Torga vai buscar as suas personagens e as ações da sua obra narrativa, caracterizadas tendo em conta as virtudes e os defeitos do Homem. O pardal Ladino, o galo Tenório, o gato Mago, o corvo Vicente, etc., assumem assim comportamentos, ora de esperteza, ora de machismo, ora de comodismo, ora de revolta, exprimindo sentimentos e emoções suscetíveis de os aproximar do que é propriedade do comportamento humano.

peessoas.¹²⁹ Os personagens por eles representados fazem de tal maneira parte da nossa cultura que estão enraizados na linguagem popular, em metáforas como *galinha* para medroso ou *raposa* para matreiro. Essas associações ocorrem espontaneamente quando olhamos os seus protagonistas, fazendo essas versões ou representações *naturais*, tão inevitáveis e inquestionáveis como os contos que ouvimos desde a infância. Esses bichos tornam-se então máscaras que fazem parte da complexa imagética pessoal da autora e que utiliza para contar / ilustrar histórias que visualizou e que, em seguida, descreve graficamente nos seus trabalhos.

No entanto, os conteúdos são desprovidos de qualquer intenção moralizadora, não são nem a punição didáctica nem a moral. Na ausência de um enredo enunciado o observador tem a liberdade de descobrir o seu sentido a partir de um sem número de associações que eles suscitam. A série *O Macaco Vermelho* (1981) (fig. 110) e *Menina e o Cão* (1986) (figs. 111 e 112) são dois exemplos.¹³⁰



Figuras 110, 111 e 112 - Paula Rego. Série *O macaco vermelho*, 1981; Série *A menina e o cão*, 1986 (figuras 111 e 112)

Júlio Pomar (1926-) é um artista que nunca se vinculou a um *estilo* ou género. Considera que a prática da pintura é uma constante interrogação de possibilidades. Na sua pintura dá corpo a um universo pessoal de imagens e referências. Tendo ainda diversa e variada obra escrita, Júlio Pomar acompanhou a sua produção plástica com frequentes textos e livros que ajudaram a reforçar a sua mensagem estética. De intensa atividade plástica com grande variedade de temas, dos quais os animais também fizeram

¹²⁹ WILLING, Victor - em *Compreender Paula Rego. 25 perspectivas* – Catálogo editado por Ruth Rosengarten. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves 02, p. 34

¹³⁰ *Compreender Paula Rego. 25 perspectivas* – Catálogo editado por Ruth Rosengarten. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves 02

parte, como se pode observar com os seus tigres, corvos ou chimpanzés, séries trabalhadas até à exaustão, revelando variados e novos processos de execução (figs. 113, 114, 115 e 116). Neles, Pomar, acrescenta e subtrai matéria às pinturas, desenhando, pintando, raspando, recortando, apagando, voltando de novo a juntar, repintar, desenhar. O animal é tratado como animal, no entanto, é imbuído de um certo simbolismo ou alegoria. As fábulas pictóricas de Pomar tem em comum uma reflexão irónica.¹³¹



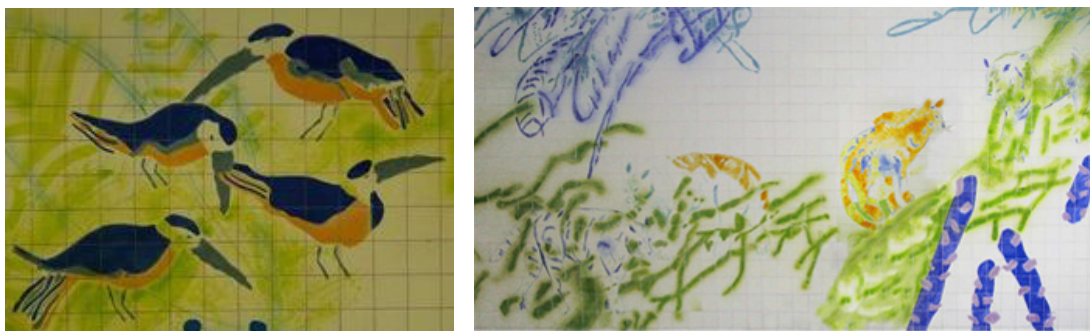
Figuras 113, 114, 115 e 116 - Júlio Pomar. Série *Tigres*, (figuras 113 e 114), série *Corvos*, série *Chimpazés*

A última referência é ao artista é Júlio Resende (1917- 2011), um dos artistas portugueses também convidado para participar no projecto de ampliação da rede do Metropolitano de Lisboa, concluída em 1998. Em 1994/95, executou toda a intervenção plástica, onde o azulejo policromo (azul, verde e amarelo sobre fundo branco) teve bastante relevo, na estação Sete Rios/Jardim Zoológico do Metropolitano de Lisboa (figs. 117 e 118). A propósito desta intervenção, a crítica de arte Luísa Soares Oliveira na obra *O Azulejo em Portugal no século XX* na p. 180, escreve que *Plantas, macacos, lagartos, camaleões, tucanos e outros animais recriam, ao longo de todas as paredes da Estação, uma atmosfera onde a referência à Selva é constante.*

Todo o espaço subterrâneo da estação foi coberto com um revestimento de azulejos de fundo branco, sobre o qual o pintor inscreveu, num grafismo subtil de gestos amplos e manchas difusas, um imenso elenco de animais e plantas, disposto de modo divertido e convivial ao longo dos diferentes espaços e paredes, numa explanação quase infantil dos

¹³¹ *O Paraíso e outras histórias – Júlio Pomar* – Catálogo editado com o apoio da Expo'98, por ocasião da exposição apresentada na Caixa Geral de Depósitos pela Sociedade Lisboa 94, 1994

bichos, investidos de mímicas próximas da humanidade, irresistivelmente sedutores.¹³²



Figuras 117 e 118 - Júlio Resende. Painéis de azulejo na Estação de Sete Rios, 1994/5

¹³² *O Lugar do Desenho – Júlio Resende* – Fundação Júlio Resende, edição organizada pela Fundação Júlio Resende em exclusivo pelo BPI – Banco Português de Investimento e Banco Fonseca & Burnay (não tendo sido objecto de distribuição comercial), Novembro de 1993

PARTE III

CADERNOS DE DESENHO

A componente prática assenta na concretização de três álbuns de registos gráficos distintos: dois *cadernos* e um *livro*. Um *cadernos* é constituído pelos desenhos do *natural* e de análise de um animal, a raposa, e o outro é composto pelos estudos das ilustrações dessa mesma espécie. No *livro* são ilustradas cinco fábulas de La Fontaine (A raposa e o corvo, A raposa e as uvas, A cegonha e a raposa, A raposa e o bode e A raposa, o ouriço e as moscas), que têm em comum ter um mesmo protagonista, a raposa. Pretende-se que através das ilustrações os pequenos leitores e observadores, apreendam as características morfológicas e de vivência deste ser.

3.1 Identificação da espécie a desenhar

Procedeu-se à recolha de informação, ao estudo e investigação teórica sobre a espécie em questão.¹³³ A leitura de artigos sobre a biologia e comportamento da raposa (*Vulpes vulpes*) e a pesquisa na plataforma internet¹³⁴ foram determinantes nesta fase do trabalho.

(Ver alínea 3.4 *A raposa*, na página 76)

3.2 Metodologia – Processo de trabalho

Privados de ter acesso a um modelo vivo na natureza, utilizámos fotografias, desenhos explicativos e visualização de vídeos da vida selvagem, para melhor *perceber* as características físicas desta espécie.

Com toda a informação reunida, passou-se ao registo quer das formas gerais do animal quer dos pormenores menos evidentes.

¹³³ Alguma dessa informação recolhida teve como base o trabalho de investigadores do nosso país, nomeadamente, do biólogo Carlos Fonseca, professor na Universidade de Aveiro.

¹³⁴ <http://naturdata.com/Vulpes-vulpes-6692.htm>; <http://raposa-pt.fc.up.pt/intro.htm>.

Através de várias abordagens ao desenho foram-se *investigando/compreendendo* os volumes e proporções, os movimentos e posturas do animal, os pormenores que o definem.

Primeiramente, realizámos esboços rápidos com a intenção de reconhecer a forma geral do animal, bem como as diferentes posturas e movimentos que lhe são mais característicos.



Figuras 119 – Esboços rápidos da raposa

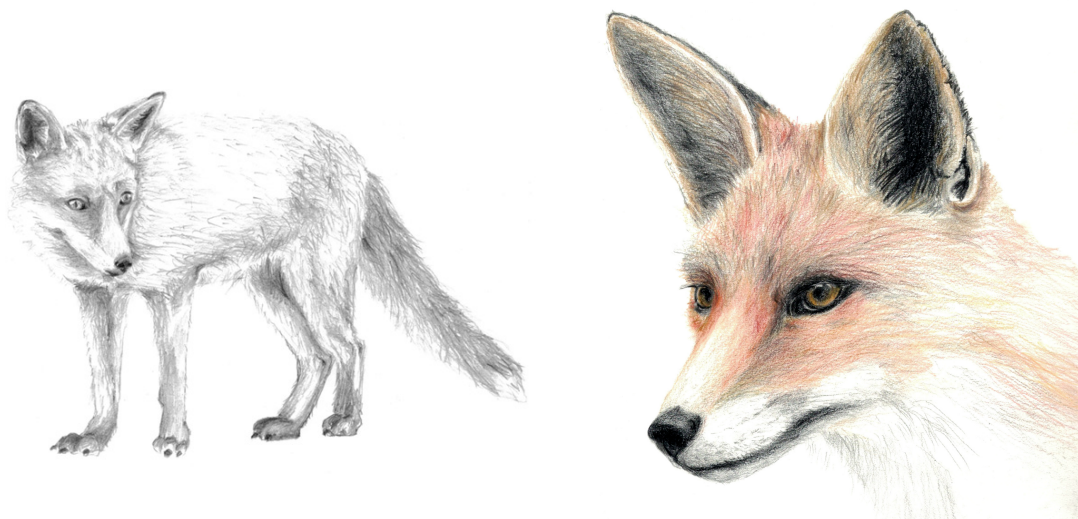
Em seguida, começámos a *modelar* e a *situar no espaço* alguns elementos que são essenciais para ir estruturando o desenho.

Sucessivamente foi-se acrescentando detalhe, registámos o pormenor dos olhos, das patas, do focinho, das orelhas. Tivemos, particular atenção às diferenças de pêlo - curto, comprido, volumoso, etc - bem como às diferentes orientações e ritmos deste, existentes na raposa.



Figuras 120 – Desenho do focinho da raposa

Foram feitos estudos para definir a paleta de cor, e desenhou-se a raposa a trepar, a dormir, a saltar, a comer, a beber, etc, vista de lado, de frente, de trás, de cima (posições das ilustrações com funções taxonómicas, usadas para a classificação zoológica).¹³⁵

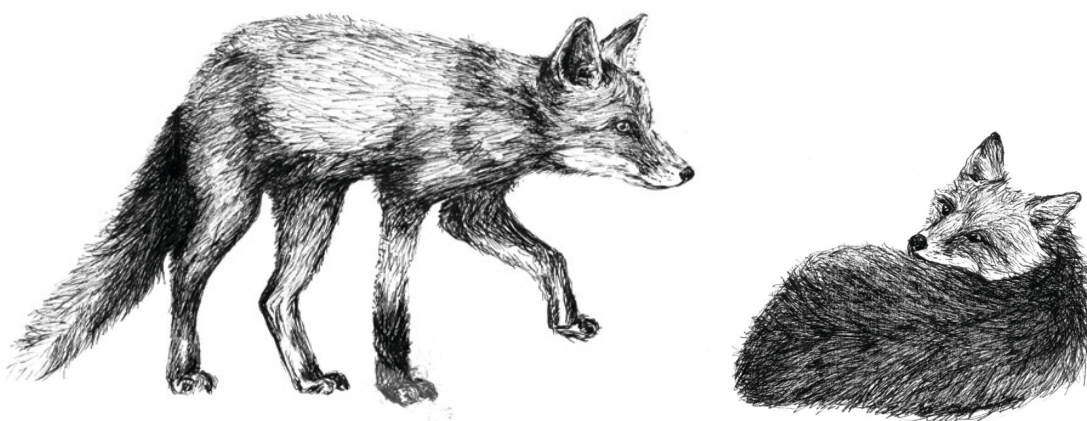


Figuras 121 e 122 – Desenhos da raposa

¹³⁵ MASSIRONI, Manfredo – Ver pelo Desenho. Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. Lisboa: Edições 70. 2010. p. 63 “Nas funções taxonómicas, usadas para a classificação zoológica, passa-se de uma visão de conjunto (em que o animal é observado do ponto de vista mais expressivo) a uma apresentação em *sequência*, observado de pontos de vista diferentes, no entanto expresso como representação unitária da mesma coisa.”

Para Umberto Eco¹³⁶, ... *No universo da representação visual existem infinitos modos em que se pode desenhar uma figura humana, porque pode-se evocá-la através da luz e sombra, apontá-la com algumas pinceladas, etc.*

Partimos, então, à exploração de diferentes tipos de registo gráfico, procurando ilustrar realçando e sintetizando o fundamental da raposa, para a dar a conhecer à criança.



Figuras 123 e 124- Ilustrações da raposa para Fábulas de La Fontaine

Ao desenhar observamos e fazemos interpretações, reconhecemos formas simples num padrão complexo e registamos isso no suporte. O que pretendemos, e citando o artista plástico e Professor Domingos Rego, não é o *realismo fotográfico, mas a eficácia gratificante de um registo gráfico que traduz o essencial*.¹³⁷

3.3 Materiais e técnicas utilizadas

Os materiais usados para os vários registos gráficos foram: grafite, borracha pão, várias canetas pretas e esferográfica preta *Bic*, lápis de cor *FaberCastell*, *Carand'Ache* e

¹³⁶ MASSIRONI, Manfredo – Ver pelo Desenho. Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos. Lisboa: Edições 70. 2010. p. 96

¹³⁷ REGO, Domingos - in Saber Desenhar uma Flor, Ciclo de conferências “Desenhar, saber Desenhar”, FBAUL, Lisboa: 2011, p. 109

Derwent, aguarelas *Winsor & Newton* e pincel com depósito de água. Para suporte foram usados vários tipos, gramagens e formatos de papel.

A maioria dos desenhos foram feitos a grafite e a caneta preta. No entanto, e porque a cor é uma das características importantes da raposa, houve a necessidade de registos de cor, os quais foram feitos a lápis de cor.

3.4 A raposa



*Porque jurei jamais ir
A qualquer casa ou lugar,
Vendo só por onde entrar,
E não por onde sair.*

*Foi reflexão mui sabida
Esta que fez a raposa;
Que é loucura desmedida
Entramos em qualquer
coisa
Sem ver se tem saída.*¹³⁸

Figuras 125 - Raposa (*Vulpes Vulpes*)

Características físicas

Oportunista e cosmopolita, a raposa é uma das espécies da família *canidae* que podemos encontrar em Portugal. De médio porte, identifica-se por uma silhueta esguia de cabeça pequena, olhos oblíquos, pelo focinho pontiagudo, orelhas proeminentes, triangulares, erectas e negras, pela cauda longa e tufada que termina usualmente numa

¹³⁸ Jean de La Fontaine – *Fábulas. O Leão doente*, trad. de Curvo Semedo. Segundo a edição impressa em Paris em 1886. Moderna Editorial Laves. p. 72

mancha branca. A pelagem castanha avermelhada no dorso contrasta com a coloração branca do ventre, contudo a cor da pelagem pode ser variável. Membros de coloração negra.

Habitat

Com grande capacidade de adaptação ocupa praticamente todos os habitats disponíveis desde as zonas costeiras às montanhas. Prefere no entanto zonas de matagal e floresta que lhe proporcionam caça e abrigo, campos agrícolas, podendo também frequentar zonas urbanas.

Ecologia alimentar

A grande capacidade adaptativa da espécie está intimamente ligada à flexibilidade da sua dieta.

Omnívora e oportunista tende a alimentar-se dos recursos mais abundantes no seu território onde os roedores são presas típicas, como o ratinho-do-campo ou o coelho. Come também frequentemente frutos diversos, insetos bem como aves, répteis e anfíbios. Pode ainda recorrer à necrofagia, nomeadamente de animais domésticos como a cabra e a ovelha. Nos ambientes urbanos em que está presente, pode frequentar lixeiras.

Em áreas mais humanizadas pode predar sobre os animais domésticos. Em período de abundância pode capturar mais do que necessita, enterrando e escondendo o excedente para consumir posteriormente em período de escassez.

Organização social

Territorial, organiza-se em núcleos familiares, um macho que geralmente lidera uma a quatro fêmeas. A marcação territorial é feita habitualmente através da deposição de excrementos em locais proeminentes bem como marcação de urina.

Comportamento

Maioritariamente crepuscular e noturna, pode estar activa durante o dia, nas áreas que apresentam reduzida perturbação humana bem como nos períodos do ano em que as noites são mais curtas. A sua actividade diária é maioritariamente dedicada à caça de

presas e à defesa do território. O comportamento da caça é tipicamente solitário. A aproximação às presas é feita de forma silenciosa e discreta, aproxima-se e salta para cima da presa para a capturar. Tende a utilizar tocas para se abrigar e esconder de predadores.

CONCLUSÃO

... é admirável a verdade e poder de observação com que La Fontaine pinta os caracteres e hábitos dos animais, a ponto de se poder estabelecer um paralelo entre os traços descritivos de Buffon na sua “História Natural” e as impressões do poeta.

Teófilo Braga¹³⁹

A relação das crianças com o livro começa desde muito cedo com o típico ritual familiar da leitura na hora de adormecer. Para a criança, mesmo a que ainda não consegue ler, estas experiências representam recordações que ficam gravadas na sua memória durante toda a vida e são grande influência para a sua formação e cultura visual.

Conscientes desta relação, foi nossa intenção criar um conjunto de ilustrações de fábulas de Jean de La Fontaine, no qual o registo gráfico fosse a tradução em linhas, texturas, formas simples e apelativas para o público mais novo de um animal, a raposa.

Os mais novos estabelecem, desde pequenos, uma forte ligação com o mundo animal. Se olharmos para brinquedos, desenhos animados, livros e decorações infantis vemos que estão repletas de representações de animais. Essa proximidade, e embora a maioria das crianças nunca tenha visto os modelos das imagens com que brincam e sonham, faz com que considerem os animais seus semelhantes, que compreendem e sentem como elas.

No seu livro, o psicólogo Bruno Bettelheim (1903-1990)¹⁴⁰ refere que *para a criança não existe uma linha clara a separar os objetos das coisas vivas (...) a criança é egocêntrica, espera que o animal fale de coisas que sejam realmente significativas para ela, como os animais dos contos de fadas, do mesmo modo que a criança fala com os seus animais reais ou os brinquedos. A criança está convencida de que o animal compreende o que sente como ela, apesar de não o mostrar abertamente.*

¹³⁹ em *Fábulas de La Fontaine*, traduzidas ou adaptadas por poetas portugueses e brasileiros do século XIX. Segundo a edição impressa em Paris em 1886. Moderna Editorial Laves. p. x

¹⁴⁰ BETTELHEIM, Bruno - *Psicanálise dos contos de fadas*. Editora Paz e Terra. 1979 (O livro original deste psicólogo austríaco, naturalizado norte-americano nos finais dos anos 70, foi publicado em 1977, pela Editora Knopf de Nova Iorque).

Jean de la Fontaine escreveu fábulas onde os animais - raposa, corvo, formiga, cegonha, entre muitos outros - são dotados de características e ações humanas com a finalidade de transmitir uma moral, simbolizando algo.

Essa linguagem simbólica, a que a fábula e os contos de fadas recorrem é muito bem recebida pelos mais pequenos, pois como podemos observar no texto de Bettelheim ¹⁴¹, a criança como não pode manifestar-se com base no real utiliza o figurado.

Ainda a propósito desta dicotomia entre real e simbólico, o escritor, músico e ilustrador Afonso Cruz¹⁴² refere que muitas vezes *não devemos representar o que vemos mas sim o que sentimos, e que podemos em prol disso falsear a perspectiva de modo a conseguirmos uma maior fidelidade ao que desejamos partilhar*. Ele dá o exemplo do desenho de uma estrada, em que numa representação em perspectiva, as suas bermas ao se prolongarem até ao horizonte convergem no ponto de fuga, mas se for uma criança a representar essa mesma estrada riscará dois traços paralelos. Ambas são a representação de uma estrada mas *vistas* de forma diferente. E, talvez a percepção de tudo isto, seja a razão para que na ilustração contemporânea as representações demasiado realistas sejam cada vez menos frequentes.

Conforme fomos constatando, através da leitura que fazíamos e do que ouvíamos dos doutos das duas áreas, artística e científica, os desenhos que se fazem para os livros infantis não são desenhos científicos. No entanto, o ilustrador, primeiro *intérprete* da história, quando está a criar para os mais pequenos *escolhe* o que quer abordar e a forma como o vai fazer.

Ao nível gráfico, vários são os *caminhos* que se podem seguir, e as fábulas foram e são uma temática bastante *apreciada* por ilustradores e artistas, existindo uma vasta quantidade de exemplos. Cientes desse facto, tivemos de nos cingir a referir, somente, alguns ilustradores/artistas que considerámos serem emblemáticos. Os primeiros que apontámos, numa mini-cronologia, estiveram nos primórdios da criação das fábulas de La Fontaine. Em seguida, e depois de uma fugaz introdução das fábulas em Portugal,

¹⁴¹ Idem

¹⁴² CRUZ, Afonso - in Paralaxe, Jornal de Letras, Debate – Papo. 29, 15 a 28 de Outubro de 2014

referimos artistas de grande relevo do nosso país que, numa determinada fase da sua obra, tiveram as fábulas e os animais como tema.¹⁴³

Embora o desenho e a ilustração sejam o foco principal deste estudo, também, se pretende sensibilizar e incentivar o público infantil para o conhecimento, compreensão e respeito pela natureza, pois quanto mais souberem melhor conseguirão apreciar e preservar a biodiversidade ao nosso redor, e da qual depende a nossa existência.

John Berger (1926-2017)¹⁴⁴ no seu artigo *Por que olhar os animais*, identifica e analisa o facto de nestes dois últimos séculos, os animais terem gradualmente *desaparecido* da nossa vista, escondidos nos campos, longe das grandes cidades. Refere que a partir do século XIX houve, e tem-se vindo a agravar, um rompimento com a tradição das relações entre o homem e a natureza. No passado fossem quais fossem as mudanças nos meios produtivos e de organização social, os homens dependiam dos animais para alimento, trabalho, transporte e vestuário. Mesmo, desde os primórdios da humanidade, eles também invadiram a imaginação do homem, como mensageiros com funções mágicas, oraculares e sacrificiais. Até o primeiro tema da pintura foi animal.

Com certeza, e por ser uma temática recorrente quer por parte de escritores quer de ilustradores, novas interpretações das fábulas surgiram entretanto, e muito diferentes da abordagem aqui apresentada.

Com a preocupação de obter um conjunto de ilustrações que resumem em si o essencial de uma espécie, resultantes de pesquisa gráfica e informação junto de quem melhor se qualifica neste assunto, esperamos ter acrescentado algo de novo a este mundo das fábulas, à ilustração infantil e em particular às crianças, pois o objectivo era dar-lhes a conhecer um animal selvagem que tantas vezes aparece com conotações várias na literatura, na ilustração e na vivência do dia à dia.

Hoje vivendo em zonas urbanas as crianças pouco conhecem do mundo natural, cabe-nos, a nós sensibilizá-las para *saltar barreiras* e fazer essa descoberta.

¹⁴³ Apenas dois exemplos portugueses estão junto a exemplos estrangeiros por estarem diretamente relacionados.

¹⁴⁴ John Peter Berger foi um crítico de arte, romancista, pintor e escritor inglês.

Concluímos, tendo noção de que mais ainda haveria a acrescentar acerca das áreas em foco, o que nos motiva a querer continuar, com o estudo do desenho. Esperamos, também, que este livro, *siga um bom caminho* e que, num futuro próximo, chegue às mãos dos mais pequenos.

BIBLIOGRAFIA

Geral e específica

ANTUNES, João Lobo – *Anatomie à l'usage des artistes*. Anatomia. Arte & Ciência. Fundação Champalimaud, Althum, 2014.

AZEVEDO, Catarina Isabel Martins de - *Imagens para a Infância, Processos construtivos da ilustração do livro infantil em Portugal*. Dissertação de mestrado em Educação Artística, FBAUL. 2007

ARISTÓTELES – *Retórica*. 2º ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. p. 207

ARNHEIM, Rudolf – *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

BAIÃO, Alexandra Portas – *Experiências de leitura da narrativa gráfica: o papel do designer na criação de livros sem texto*. Dissertação de Mestrado em Educação Artística. Lisboa: FBAUL. 2011

BERGER, John – *Dürer*. Lisboa: Taschen, 1998.

BERGER, John – *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.

BETTELHEIM, Bruno – *A Psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BROCKIE, Keith – *One man's island, A natulist's year*. NewYork: Harper & Row Publishers, 1984.

BURLINGHAM, Cyntia - *Picturing Chilhood. The evolution of the illustrated children's book*. Los Angeles: 1997

CALADO, Margarida – *Desenhar o corpo. Uma metodologia de ensino constante na arte ocidental. Representações do corpo na ciência e na arte*. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Fim de Século, 2012.

DALLEY, Terence – *Ilustración y Diseño*. 1ªed. Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1981.

FARIA, Miguel Figueira de – *A imagem útil*, Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2001.

GOODMAN, Nelson – *Linguagens da arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva – Publicações Lda., 2006.

GOMBRICH, E. H. – *Os Usos das Imagens, Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

JANSON, H. W. - *História da Arte . O Proto-renascimento em Itália*. Fundação Calouste Gulbekian, 1989.

LA FONTAINE, Jean - *Fábulas*. Lisboa: Moderna Editorial Lavorés

LANDRUS, Matthew - *The Treasures of Leonardo da Vinci*. London: Carlton Books Limited, 2006.

LESAGE, Claire - *Jean de La Fontaine*. France, 1995.

MASSIRONI, Manfredo - *Ver pelo desenho. Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Lisboa: Edições 70, 2010.

MUNARI, Bruno - *Das Coisas Nascem Coisas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MUNARI, Bruno - *Fantasia*. Lisboa: Edições 70. Coleção: Arte & Comunicação, 2015.

NETO, Marta Alexandra Alves - *Aspectos do desenho na ilustração para a infância*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2007.

NODELMAN, Perry - *Children's Picturebooks*. Londres: Laurence King Publishers, 1990

PANOFSKY, Erwin - *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

PIEL, Friedrich - *Dürer, Aquarelles et Dessins*. Bibliothèque de l'Image, 1994.

PIJOAN, J. - *História da Arte*, Vol.6. Alfa

READ, Hebert - *Educação pela Arte*, Lisboa: Edições 70, 2013.

RIBEIRO, Marta Sofia Diogo – *Desenho científico e desenho para a infância, duas linguagens distintas, uma base comum: contributo para a divulgação do conhecimento científico*. Dissertação de Mestrado em Desenho. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013.

RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira - *O que é Desenho*, Quimera, 2003.

RODRIGUES, Luís Filipe S. P - *Desenho, criação e consciência*. Bond. 2010.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag - *Children's picturebooks. The art of visual storytelling*. Londres: Laurence King Publishers, 2012.

SOUSA, Catarina Soares de Albergaria França e - *Do desenho à ilustração infantil*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012

TAVARES, Cristina Azevedo - *Representações do corpo na Ciência e na Arte*, Fim de Século, 2012.

TORGA, Miguel - *Bichos*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, Lda, 1990.

WILBUR, Richard - *Bestiaire*, Maeght Éditeur, 1995.

VÉDRINE, Hélène - *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles*, Paris: Éditions Kimé, 2005.

ZÖLLNER, Frank - *Leonardo da Vinci. Obra completa de Pintura e Desenho*. Taschen

Representações do corpo na ciência e na arte. Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Fim de Século, 2012

Catálogos

As fábulas de La Fontaine de São Vicente de Fora, Gótica, 2001.

Ciclo de conferências - Desenhar, saber desenhar. Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa. Lisboa: 2011.

Compreender Paula Rego, 25 perspectivas - Catálogo editado por Ruth Rosengarten. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves 02

CRUZ, Afonso - in *Paralaxe, Jornal de Letras*, Debate - Papo. 29, 15 a 28 de Outubro de 2014.

GABRIEL, Janer Manila - *Illustration and cognitive Experience, IV Premi Internacional Catalònia d'Illustration*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya. 1991

Marc Chagall - Les fables de La Fontaine, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

O Desejo do Desenho, Centro de Arte Contemporânea, Almada: Câmara Municipal de Almada, 1995.

O desenho em viagem, in *Oceanos* Nº 9 (Jan). Lisboa: Comissão Nacional para Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

O Lugar do Desenho - Júlio Resende. Fundação Júlio Resende, edição organizada pela Fundação Júlio Resende em exclusivo pelo BPI - Banco Português de Investimento e Banco Fonseca & Burnay (não tendo sido objecto de distribuição comercial), Novembro de 1993.

O Paraíso e outras histórias – Júlio Pomar – Catálogo editado com o apoio da Expo'98, por ocasião da exposição apresentada na Caixa Geral de Depósitos pela Sociedade Lisboa 94, 1994

Webgrafia

Buffon - *Histoire Naturelle des Animaux*. H. Lecène et H. Oudin, Éditeurs. Paris, 1887
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6225565v/f21.image>
(acedido em diversas datas)

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa
<https://www.priberam.pt>
(acedido em diversas datas)

Naturdata | Biodiversidade online
<http://naturdata.com/Vulpes-vulpes-6692.htm>
(acedido em diversas datas)

Grupo Raposa
<http://raposa-pt.fc.up.pt/intro.htm>
(acedido em diversas datas)

Mediavalista online
<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-bestiario.htm>
(acedido em Junho 2017)